STUDII EMINESCOLOGICE
11

Volumul *Studii eminescologice* este publicația anuală
a Bibliotecii Județene „Mihai Eminescu” Botoşani.
Apare în colaborare cu Catedra de Literatură Comparată şi Estetică
a Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iaşi.

Fondatorul seriei: Ioan Constantinescu

Volumul *Studii eminescologice* apare o dată pe an, cuprinzând lucrările susținute la Simpozionul Național **„Eminescu: Carte – Cultură – Civilizație”**, care se desfăşoară anual la Botoşani, sub coordonarea Corneliei Viziteu, director al Bibliotecii Județene „Mihai Eminescu” Botoşani, şi a prof. univ. dr. Viorica S. Constantinescu, şefa Catedrei de Literatură Comparată şi Estetică de la Facultatea de Litere a Universității „Al. I. Cuza” Iaşi.

STUDII EMINESCOLOGICE

11

Coordonatori:
Viorica S. CONSTANTINESCU
Cornelia VIZITEU
Lucia CIFOR

CLUSIUM
2009

Lector: Corina MĂRGINEANU
Coperta: Lucian ANDREI

CASA DE EDITURĂ „ATLAS-CLUSIUM”
Director fondator: Valentin TAȘCU
EDITURA „CLUSIUM”
Director: Nicolae Mocanu

ROMÂNIA, 400133 CLUJ-NAPOCA, Piața Unirii 1
telefax +40-264-596940
e-mail: clusium@clicknet.ro

ISSN 1454-9115

Cuprins

Poetică şi stilistică

Statutul personajului în nuvela *Sărmanul Dionis* de Mihai Eminescu

Andreea Elena AGACHI

Lorsque des sèmes identiques traversent
à plusieurs reprises le même nom propre et
semblent s`y fixer, il naît un personnage.
(Roland Barthes)

Ceea ce aduc nou analiza structurală şi semiologia personajului este considerarea acestuia ca un *semn*, nu ca o *persoană*: « Considérer *à priori* le personnage comme *un signe* c'est à dire choisir un <point de vue> qui *construit* cet objet en l'intégrant au message défini lui-même comme une communication, comme composé de signes linguistiques…»[1]

Din cele trei categorii de personaje luate în discuţie de Ph. Hamon (*referenţiale*, *ambreiori* şi *anaforice*[2]), personajele din nuvela eminesciană *Sărmanul Dionis* se încadrează simultan, realizînd un efect redundant, în toate trei. „Dionis" trimite la echivalentul mitologic cunoscut (referenţial), sacru, prin urma-

[1] Phillippe Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage* în R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth, Ph. Hamon, *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977, p. 117; sublinierile autorului.

[2] Personajele *referenţiale* trimit la un referent în lumea exterioară; ele trebuie ştiute şi recunoscute de către lectorul real; *ambreiorii* marchează prezenţa în text a autorului, lectorului sau o delegaţie a lor: sunt personaje „porte-parole"; personajele *anaforice* sunt cele care realizează în text o reţea de tip *appels – rappels* a unor segmente de enunţuri diferite şi de lungimi variabile: personaje care seamănă sau interpretează indici, ale căror atribute sunt visele premonitorii, scenele cu mărturisiri, rememorările, *flash-back*-urile, citarea strămoşilor etc. – cf. Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 122- 123.

re, în timp ce „Dan”, ca nume atribuit de autor unui *călugăr* (ca şi în *Cezara*, cu intenție vădit ironică, demistificatoare), este mai degrabă, „profan” (anaforic), ca şi întreagă atitudinea sa în nuvelă, încărcată de semnele profanării. Totodată, Dan – Dionis reprezintă poziția, *ideologică* auctorială, ca *ambreior*.

Într-un excelent studiu asupra personajului eminescian[3] dintr-un volum de referință pentru eminescologia românească, am numit cartea Rodicăi Marian, *Lumile Luceafărului*, se face o pertinentă analiză tocmai a temei personajului ca „figură” a textului. Opinia autoarei fiind aceea că numele personajului are, ca şi „nume grăitor” (cf. W. Kayser), o importanță cu totul deosebită în textul eminescian: „numele unic devine o *figură* a textului, deci creează o tensiune la nivelul textului, ca orice figură, cu toate că, în principiu, are un caracter rezumativ, selectînd o singură trăsătură specifică personajului. Astfel, ca geneză, numele unic dobîndeşte unitate, imitînd referentul ca un semn primar, dar în sensul că trimite la lumea închipuită… respectiv la un element al acesteia care este personajul, unic prin construcția semantică a lumii posibile [din poem][4]. În aceeaşi idee, *schimbarea numelui* are, afirmă autoarea, drept efect, ambiguizarea semanticii personajelor, care devin, astfel, „paradigme, transgresînd limitele textului şi instituind şi dincolo de acesta un nou mit”[5].

Fiind suport al transformărilor povestirii, personajul a fost definit, urmînd binecunoscuta dihotomie saussuriană, din perspectiva semnalelor şi semnificațiilor pe care le dezvoltă în text („semnificatul personajului”) şi din perspectiva „etichetei” induse în text, ansamblu dispersat de mărci („semnificantul personajului”). Semnificatul personajului determină cunoaşterea, detectarea „ansamblului de trăsături distinctive” (I. Lotman), a unui „fascicol de elemente diferențiale” (R. Jakobson), care se construieşte treptat, pe măsura parcurgerii textului.

---

[3] Rodica Marian, *Dedublarea şi dualitatea personajelor: numele propriu* în *Lumile Luceafărului*, Editura Remus, Cluj-Napoca, 1999, p. 69-100.

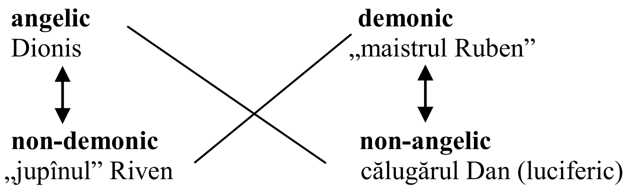
[4] Rodica Marian, *op. cit*, p. 70-71.

[5] Rodica Marian, *Id*., p. 70.

Personajul eminescian (principal) din nuvela *Sărmanul Dionis*[6] are un statut complex; *actor*, el interpretează mai multe „roluri”: metafizician, tînăr orfan (tipologie) care-şi regretă părinţii, îndrăgostit etern, pasionat de cărţi rare, căutător de absolut (luciferic), demiurg. Totodată, el se situează şi în cadrul „figurilor”, reprezentînd, deşi sună banal, acum după ce critica literară a epuizat termenul, „setea” de cunoaştere şi de putere (intelectuală şi factuală), *demiurgia*. În fine, datorită prestaţiei majore în economia nuvelei şi trăsăturilor complete (organizate pe şiruri de opoziţii complementare) şi datorită măreţiei tragice a personajului, el poate fi numit *erou* cum, de altfel însuşi naratorul îl numeşte („eroul nostru”). Date fiind aceste încadrări diferite, vom păstra, în cele ce urmează, denumirea, generică, de *personaj*. Celelalte personaje, Ruben – Riven (de asemeni, bine conturat ca figură alternantă a nuvelei) sau firava Maria – *mama* sau *iubita* sunt personaje *simbolice*, „figuri” ale textului.

Personajele masculine din nuvelă, Dan – Dionis şi Riven – Ruben au o structură duală derivată din opoziţiile şi complementarităţile demonic /vs/ non-demonic.

Într-o schemă actanţială de tip Greimas le-am putea încadra astfel:



Trăsăturile acumulate pe parcursul povestirii demonstrează statutul *sinonimic*, simetric al personajelor, structura lor dublă configurînd şi motivînd povestirea. Ne vom ocupa, în cele ce urmează, de cel mai bine reprezentat personaj, Dan – Dionis. Personajul se defineşte, progresiv: „muritor”(generic ironic) – „metafizic” (a gîndi speculativ) / „băiet sarac” (orfan)

---

[6] Mihai Eminescu, *Poezii. Proză literară*, vol. II, Editura Petru Creţia (ediţia a doua, revăzută şi adăugită), CR, 1984.

– bogat (la final) / frumusețe angelică – frumusețe luciferică (androginie) / stagnare (Dionis) – înălțare (Dan) – cădere (Dan) – „înălțare” (Dionis) / nefericire (Dionis) – fericire (Dionis, final) / stranietate (Dionis) – dedublare (Umbra, Dan) – demiurgie (Dan).

Definită astfel, în manieră contrastantă, tipic romantică, evoluția personajului este constantă şi previzibilă. Singurul element „neliniştitor” este cel pe care l-am marcat „înălțare” şi se referă la finalul (deschis al) nuvelei. Acest final contrazice normele estetice romantice (cu final clar, „obvie” – Barthes), cît şi poetica eminesciană a eternei nefericiri. „Înălțarea” lui Dionis este însă una ideală şi ideatică. Idee întărită chiar de narator care, în finalul metanarativ al nuvelei, îşi exprimă regretul şi dezolarea de a trăi *în istorie*, mai mult, într-un anumit tip de istorie. Opoziția *idealitate / istoricitate* este, astfel, una din temele majore ale nuvelei.

Semnificantul personajului

Numele propriu, devenit *semn* în cadrul textului, identifică, semnifică şi clasifică[7]. J. Derrida afirmă că: „un texte n'existe, ne résiste, ne consiste, ne refoule, ne se laisse lire ou écrire *que s'il est travaillé par l'illisibilité d'un nom propre* (s.n.)”[8].

Numele propriu face parte din clasa „desemnatorilor” (*les désignateurs*) în povestire. Termenul îi aparține lui S.A. Kripke[9] şi se referă la cunoscuta dihotomie *nume / descriere* (sintagmă) pentru a caracteriza un personaj. Autorul citat refuză teza potrivit căreia descrierea ar servi sensului numelui. El susține că o descriere (de tipul „un copist avizat”) nu este decît un mijloc de a fixa *referința* numelui propriu, dar nu un sinonim al acestuia. De aceea introduce două concepte noi, similare numelor / descrierilor: «Nous appelons quelque chose

[7] A se vedea, în acest sens , un interesant studiu al lui Eugène Nicole, *L`onomastique littéraire* în <Poétique>, nr. 54, 1983, Paris, Seuil.

[8] J. Derrida, *Glas,* Paris, Galilée, 1974, cf. Eugène Nicole, *op. cit*., p. 234.

[9] S.A. Kripke, *Naming and Necessity*, 1980, 1972 (prima Editura), cf. Francis Corblin, *Les désignateurs dans les romans* în <Poétique>, nr. 54, Editura cit., p. 199 şi urm.

un <*désignateur rigide*> si, dans tous les mondes possibles il désigne le même objet, et un <*désignateur non rigide*> ou <accidentel> si ce n'est pas le cas» (Corblin: 1983, 200).

Romanul, povestirea stipulează o „lume posibilă”, utilizînd deseori *desemnatori rigizi* sau *non-rigizi*. Din clasa desemnatorilor rigizi fac parte, alături de numele proprii, pronumele în întrebuințări *deictice* (semne care trimit la o instanță de enunțare şi dobîndesc sens doar prin raportare la o situație concretă a discursului – *hic et nunc*) sau *anaforice* (numele propriu, articolul, pronumele care trimit la un semn anume din enunț).

Desemnatorii non-rigizi sunt descrierile cu caracter identificator şi grupurile nominale anaforice, demonstrative şi nehotărîte, a căror referință poate fi determinată numai prin context[10].

În nuvela eminesciană întîlnim o particularitate ce rezultă din fantasticul dedublării personajelor principale: *două desemnări fixe pentru un singur personaj* (Dan/Dionis, Ruben/Riven). În privința desemnărilor *non-rigide*, ele sunt numeroase, mai cu seamă cele referitoare la Dan/Dionis, expresii auctoriale, grupuri nominale ce apar în lanțuri anaforice: „eroul nostru”, „metafizicul nostru”, „călătorul meu”, „băietan”, „băiet sarac”, „un copist avizat”, „persoana juridică”, „visătorul Dionis”; Maria este „văduvita sa mumă” sau „mumă-sa”, iar Ruben este ”maistrul Ruben”, „un evreu învățat”, „jupînul Riven”. Acest aspect este relevant atît pentru bogăția de *sintagme cu rol de a desemna* eminesciene, cît şi pentru tehnica romanului secolului al XIX-lea: asumare (patetică) a personajului de către narator.

Frecventă este şi întrebuințarea *pronumelui personal de pers. a III-a* (el) care, în textul eminescian merge pînă la *joc de cuvinte* cu rol de autosuspendare: „…şi *el?* – *el* – ce îmbrăcăminte ciudată ! O rasă de şiac, un comanac negru – în mîna lui cartea astrologică. Şi ce cunoscute-i păreau toate. *El* nu mai era *el*.” (p. 313) Pronumele „el” este considerat de

[10] Cf. Francis Corblin, *op. cit.*, p. 200.

către Francis Corblin *deictic* (şi *anaforic*) *pur* în măsura în care nu cere o demonstraţie suplimentară, asociată[11].

Este de remarcat în textul în proză eminescian un efect de *supradozare pronominală*[12] în planul expresiei; pronumele fiind repetat cu stăruinţă, textul devine redundant: „Misterios, fără să spuie cuiva secretul numelui lui, *el* şedea în casa preotului bătrîn a cărui fiică era Maria. *Ei* se iubiră. În toată ziua *el* îi promitea că taina sufletului său îşi va avea sfîrşitul, că *el* o va lua de soţie, că o soartă aurită o aşteaptă…” (p. 306).

Pe de altă parte, se naşte un *efect stilistic* (cu sonorităţi didactice) ca punere marcată în relief a *referentului*. În spaţiul prozei eminesciene, *referentul* (exprimat pronominal sau prin nume propriu) *ocupă un loc central*, relevînd fascinaţia naratorului demiurgic pentru personajele sale.

„Eticheta”, *semnificantul* personajului face din el un «système d'équivalence réglée destiné à assurer la lisibilité du texte» (Hamon: 1977, 144). Cum numele propriu este un termen lipsit de sens în sine (un *a-semantem* – Guillaume), a-semnificaţia este neutralizată de apariţia a numeroase *portrete descriptive* ori *comparaţii.* Portretul Mariei (iubita), realizat prin desemnatori *non – rigizi*, în poziţie nominal-adjectivală cu funcţie anaforică, anticipă un referent livresc: „… *o jună fată* muiată într-o haină albă, înfiorînd cu degetele ei subţiri, lungi şi dulci clapele unui piano sonor şi acompaniind sunetele uşoare a unor note dumnezeieşti cu glasul ei dulce şi moale.

[11] «Il est un anaphorique (et un déictique) de *topicalisation*: il réfère á l'objet que la situation ou le contexte met en relief nettement par rapport á tout autre objet de discours possible, et peut donc être répété pour renvoyer à cet objet.», *Ibidem*, p. 201.

[12] Lucru, de altfel, semnalat, după Luiza Seche, de Dumitru Irimia în *Limbajul poetic eminescian, Iaşi*, Junimea, p. 116 şi urm.: „…singularul celor trei forme de persoană ocupă ranguri superioare în descrierea statistică a lexicului eminescian. Singularul pronumelui de persoana a III-a ocupă chiar primul loc. Evident că această poziţie ar putea fi determinată, în clasificarea L. Seche (Luiza Seche, *Lexicul artistic eminescian în lumină statistică*, Bucureşti, EA, 1974, p. 602, cf. nota autorului), de luarea în considerare şi a prozei artistice eminesciene, dar, oricum ar fi, frecvenţa pronumelor personale depăşeşte situaţia din limba literară şi din limbajul altor poeţi”.

Părea că geniul divinului brit Shakespeare espirase asupra pămîntului *un nou înger lunatec, o nouă Ofelia*" (p. 311-312).

Întîlnim şi situaţia, voit confuzională şi simbolică a identităţii de nume pentru doi referenţi diferiţi: *Maria* (mama şi iubita), reflectînd opţiunea autorului pentru „umplerea" semnificantului cu semnificaţii harice (în acest caz, *suferinţă* – mama şi *răscumpărare* prin iubită), dar şi impunerea unui *model feminin* eminescian.

Maniera romantică, axată pe contraste, a întregii nuvele se relevă şi în tehnica desemnării personajelor, opunînd, în cadrul aceleiaşi secvenţe, *„starea civilă"* şi *starea idealizată*: „Şi cine era ea, Maria? Era *fiica spătarului Tudor Mesteacăn, un înger blond ca o lacrimă de aur, mlădioasă ca un crin de ceară…*" (p. 319) Portretul Mariei se realizează gradat, construit din suprapunerea imaginilor *idealităţii* (cu dimensiuni *sonore* şi *vizuale*, lipsite de coordonatele anatomice, specifice unui portret); pe măsură ce distanţa fizică dintre protagonişti (Dan/Dionis – Maria) se micşorează, mărcile idealităţii nu-şi pierd din intensitate, dar se combină cu cele ale *materialităţii* pentru ca, spre finalul nuvelei, după „cădere", materialitatea să domine, aducînd, în planul semnificaţiei, *ideea în-făptuirii iniţiatice*: „Părul ei cel blond şi împletit în cozi cădea pe spate; o roză de purpură la tîmplă, gura micuţă ca o vişină coaptă şi faţa albă şi roşă ca mărul domnesc" (p. 327).

Semnificatul personajului

Destinat să asigure lizibilitatea unui text (Hamon), personajul este reprezentat de o „etichetă" mai mult sau mai puţin arbitrară.

În cazul nuvelei de faţă, e dificil de spus că arbitrarietatea funcţionează, la fel de riscant este a ne lansa în interpretări de un tip sau altul (se fac, din păcate, din plin auzite în critica literară românească). Una dintre ciudăţeniile textului de faţă este, am mai remarcat, semnificantul unic (Maria) pentru doi semnificaţi (mama, iubita), ca şi cele două perechi de semnificanţi (Dan/Dionis; Riven/Ruben) pentru cîte un semnificat. Aceste aspecte aduc *motivaţie* semnului lingvistic reprezentat prin numele personajelor.

O modalitate de reprezentare a personajelor întîlnim în elementele paratextuale, în titlu, mai cu seamă. „Sărmanul Dionis" este o sintagmă din clasa desemnatorilor non-rigizi, cu subtext ironic („sărmanul" însumînd *neputințele* eroului de a fi pe măsura aspirațiilor sale *înalte*). Numele Dionis ni se pare a fi motivat, cu un ancoraj referențial mitic evident, spre deosebire de Dan sau Ruben/Riven (aici alternanța fonetică reprezintă o modalitate directă, fățișă de a trimite la dubla identitate, oniric – realistă a personajului). Ca şi în cazul aliatului (întru nume) său mitic (Dionysos), existența eroului eminescian este marcată de două personaje feminine, embleme ale dăruirii mîntuitoare, mama şi iubita (Semele şi Ariadna, în mit[13]) şi de o puternică (ce se va dovedi nefastă) entitate supremă (Dumnezeu, respectiv Zeus în mit). Sensul demersului eminescian este limpede, efortul personajului (damnat, în cele din urmă) mergînd către *ştergerea limitelor uman / divin*.

Întrucît privirea naratorială insistă cu precădere asupra lui Dan/Dionis, el poate fi considerat, cum am văzut, *personaj principal*, în jurul căruia gravitează fascicole de semnificații.

Predispoziția personajului către filozofare îl face să găsească în complementarul său (inițiatul anticar sau inițiatul în „zodii", „maistrul Ruben"), „înțeleptul evreu", un corespondent pe măsură; astfel, întregul subiect al nuvelei se orientează în jurul relației de tip „căutare" („the quest") a unui subiect (Dan/Dionis) care joacă, gradat, două roluri actanțiale importante: acela de *agent*[14], dar şi de *pacient* (spre finalul nuvelei) al evenimentelor narate. La rîndul lui, Riven/Ruben este *influențatorul* care acționează hotărîtor asupra subiectului: „– Adîncimea mea tu o ai în tine, numai încă nedescoperită... *Tu eşti ca o vioară în care sunt închise toate cîntările, numai ele*

---

[13] V. Jean Chevalier / Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, (traducere Victor-Dinu Vlădulescu), vol. I, Bucureşti, Editura Artemis, p. 447-449.

[14] Împrumutăm aici terminologia şi accepțiunile ştiute ale lui Claude Bremond, *Logica povestirii*, traducere Micaela Slăvescu, Bucureşti, Univers, 1981.

trebuiesc trezite de-o mînă măiastră, şi mîna ce te va trezi înăuntrul tău sunt eu (p. 316).

Demersul lui Dan/Dionis se va situa între polii *Înălţare – Cădere*, cu tot ce implică aceştia (Rătăcire – Evadare – Împlinire spirituală şi erotică – Neîmplinire în raport cu divinul – Căderea în condiţia limitată – Acceptarea limitei). Totodată, acest demers capătă complexitatea dată de aspectele fantastice ale povestirii („Fost-au vis sau nu, asta-i întrebarea.").

Identitatea personajelor alternează odată cu situarea într-un plan sau altul Real/Ireal/Imaginar, fiecare personaj avîndu-şi Dublul fantastic (creat prin multiplicare, prin ruptura Unicităţii, şi nu prin diviziune[15]), fiecare încercînd astfel *a compensa* la un nivel (Ireal) ceea ce devenise frustrant la celălalt nivel (Real). Aceeaşi *tehnică a compensării*, a regăsirii Unicităţii pierdute, pare a opera şi în logica distribuţiei modelului actanţial al *androginului*, prelungit, la nivelul atributelor, în perechile contrastante: *alb/negru; feminin/masculin; acvatic /chtonian; înger/demon*: „Nu era un cap urît acela a lui Dionis. Faţa era de acea *dulceaţă vînătă albă* ca şi *marmura în umbră*, cam trasă fără a fi uscată, şi ochii tăiaţi în forma migdalei erau de acea intensivă voluptate pe care o are catifeaua neagră" (p. 303).

Dincolo de contrastul tipic scriitorului romantic, întîlnim, la Eminescu, o voluptate a punerii împreună, cu tentaţia expresă de a le compara, a celor două aproape standardizate portrete, *angelic – demonic*, demonii, nefiind altceva decît îngeri căzuţi, cele două portrete sfîrşesc prin a fascina deopotrivă.

[Fragment din lucrarea *Elemente de poetica prozei în opera eminesciană*, lucrare integrată în programul de cercetare al Memorialului Ipoteşti, 2002]

---

[15] Vezi, în acest sens, Jean Fabre, *Le Miroir de Sorcière. Essay sur la littérature fantastique*, Paris, 1992, p. 235-239.

Résumé

Considérer le personnage comme un signe textuel est un exercice devenu commun dans la critique littéraire d'aujourd'hui. Notre étude est une application de ces théories en regardant les personnages de la prose d'Eminescu. Le personnage de la nouvelle a un statut complexe, à la fois, acteur et héros, il est une « figure » du texte douée du sens. Sa structure duale constitue et configure son statut synonymique, mais il s'agit d'une synonymie dont l'effet est « le système d'équivalence réglée, destiné à assurer la lisibilité du texte » (Hamon).

Strategii şi „stratageme” în *Contra-pagină*

Sebastian DRĂGULĂNESCU

Păstrând o rezervă prudentă, Perpessicius, întâiul editor al *Contra-paginii* (1939), în al său <proiect de prefaţă> la *Proza literară a lui Eminescu*[1], sugerează că această compunere bruionară ar putea fi <proiectul de prefaţă> la *Geniu pustiu,* găsind o sumă de apropieri posibile, începând cu datarea: „Textul aparţine, de bună seamă, prin atâtea detalii tehnice şi biografice, anului 1868 şi, aproape sigur, cam tot de pe atuncea datează şi primele coale din *Geniu pustiu*…”[2]. Între argumentele înrudirii textelor, semnalează „obsesia anume a acelui *foiletonism*”, citând din roman: „Tu, iubitule, mi se pare că ai să devii foiletonistul vreunui ziar... După ce voi muri îţi voi testa într-o broşurică romanul vieţii mele…”, în acord cu „M.E. Feuilletoniste ennuyant” din *Contra-pagină*. Perpessicius adaugă prezenţa lui Tasso „în amândouă compunerile”, invocarea de autori francezi (dar nu aceiaşi, observăm noi), chestiunea traducerilor care „descurajează” literatura originală şi pervertesc gustul public, prezentă în ambele texte. Că această controversată *Contra-pagină* nu se referă la singurul roman scris de Eminescu, nouă ne apare mai probabil, pentru simplul motiv că *Geniu pustiu*, dintru început, se deschide prin câteva consideraţii despre *roman*, în vreme ce *Contra-pagină* se declară „precuvântarea” unei *novele originale*. În contrasens cu apropierile stabilite de editor, am putea aminti că

[1] Perpessicius, *Eminesciana*, I, ediţie îngrijită de D. D. Panaitescu, prefaţă de Al. Piru, Minerva, Bucureşti, 1989, p. 136.

[2] *ibidem*, p. 139.

Cezara a apărut în *„foileton”*, cu specificarea „novelă originală”, aşadar, foiletonistica nu este strict legată de roman, lucru ce nu i-a scăpat, cu siguranţă, lui Perpessicius şi îndoiala transpare în întortocherile unei fraze: „…o clipă eşti lipsit să crezi, că novela pentru care cere îngăduinţa sau, mai exact, «cartea de petrecere», cu alte cuvinte indigenatul de scriitor, nu este alta decât *Geniu pustiu*”[3]. De altfel, eminentul editor observă o mare distanţă stilistică între *Contra-pagină* şi roman, acuzând „stângăciile de expresie”, „impreciziunea” unor noţiuni, ostentaţia afişării lecturilor, pe care le pune pe seama „dificultăţilor genului” precuvântării, în opoziţie cu „opera unui autor versat”, cum îi apare *Geniu pustiu*[4]. Oricum ar sta lucrurile, sunt de reţinut identificările operate de Perpessicius, care vede un posibil „referent” real al lui Tache Caraghiozlâc în … Costache Caragiale, şi unul literar, „Bârzoi ot Bârzoeni, candidul soţ al cucoanei Chiriţa şi vrednicul străbun al lui Trahanache”, în spatele lui „Coltuc Bârzea” devenit „Prince Coltuque Barze”, ori o înrudire textualistă a lui „Constantin Urlatoriano”, „poète et grand homme de lettre”, cu Râmătorian („id est – făuritorul de rime”) al lui Nicolae Filimon. Precizarea lui Eminescu, insolită, la o primă lectură, „această operă bună-rea, nu e tradusă din chinezeşte”, este decriptată de Perpessicius ca aluzie la o ironie din primul număr din „Satyrul” lui Hasdeu, în care se indica adresa la care doritorii puteau apela spre a-şi procura ziarul în ediţia originală chineză…[5]. Captivat de *Contra-pagină,* Perpessicius încheie astfel: „Dar dacă am acordat acestui text juvenil o importanţă oarecum exagerată, e numai pentru a marca marea distanţă stilistică dintre *Contra-pagină* şi *Geniu pustiu*, cu toate că, după toate probabilităţile, amândouă aparţin aceluiaşi moment de gestaţie” (locul citat). Dacă această proză este sau nu „paratextul” romanului, devine, pentru demersul de faţă, cu totul secundar. *Contra-pagina* marchează, credem, o anume situare faţă de literatură, statuează un anume raport, stabil de

---

[3] *ibidem*, p. 140.
[4] *ibidem*, p. 142.
[5] *ibidem*, p. 142.

aici înainte, între autor şi scrisul său, această situare şi acest raport interesându-ne în primul rând, multitudinea sugestiilor semnificative pe care le conține textul îndrituindu-ne a-l citi ca pe un întreg independent.

Procedând astfel, nu am face decât să urmăm sugestiei lui Eminescu însuşi, care ştia de la bun început că nu va putea vorbi „de-a dreptul" despre „novela originală", aşa încât *Contra-pagina*[6] poate prefața orice, sau nimic, „stând în picioare" şi singură. Ironia loveşte, dintru început, în cititorul snob, care îşi clădeşte „cultura" din titluri şi prologuri; „pentru cine nu citeşte decât titlul unei cărți, partea cea mai interesantă a cărței – adică care l-a interesat – e însuşi titlul…". Nu putem să nu remarcăm dimensiunea ludică a textului, izvor de ambiguitate şi ironie, manifestă mai ales în plan stilistic; „scoarță a volumului (alias doaşcă) scilicet pentru cine nu vrea s-o citească…". *Scoarță* şi *doaşcă* se lovesc în chip comic de *volum* şi de un „adică" latinesc, un „fireşte", „bineînțeles" plin de ironie. Eminescu mimează, în acelaşi timp, rigiditatea „logică": partea cea mai *interesantă* a operei este cea care l-a *interesat* pe cititor. Apoi autorul avertizează că „bună – rea", opera nu e tradusă din chinezeşte, cum „am avut onoarea d-a spune în şirul al doilea al acestei făcătoare de epocă scrieri (parte care lipseşte din text), ci aceea a fost numai o stratagemă prin care umilitul de mine am vrut să fac ca să mi se citească cel puțin precuvântarea acestei *novele originale*". Amatorii de exotism, lectorii fascinați de prestigiul străinătății/stranietății sunt puşi pe fugă. Registrul ceremonios („am avut onoarea") este spulberat de autoironia marcată fastuos („făcătoare de epocă scrieri") şi de formula parodică, amintind pe scribii cronicilor medievale – „umilitul de mine", atacul continuând cu garda deschisă – „a fost numai o stratagemă". Aici, „paratextul" se întoarce asupra lui însuşi: afirmând că nuvela e originală „n-ar fi însemnat de-a-mi tăia apele din capul locului?". Registrul stilistic alunecă spre familiar şi popular: „Însă nu voi cu toate astea să vând nimărui mâța-n sac…". Autorul avertizează,

---

[6] M. Eminescu, *Opere*, vol. VII, *Proza literară*, ed. îngr. Perpessicius, Editura Academiei RSR, Bucureşti, 1977, p. 316-319.

„decepționând” lectorul convențional, că nu va găsi nici un model ilustru, „ca romanele d.e. ale lui Paul de Kock, pardon – ale Mdme George Sand”… alăturare comică, Eminescu simulând confuzia între cele două „modele”, absolut incongruente. „Umilitul de el” nu se poate, chipurile, ridica la înălțimea lor: „ceva complect, ceva neîntrecut”, un alt mod de a spune că originalitatea este un serios impediment în receptare, ceea ce iese din tipare deconcertând lectorul neavizat – citeşte gustul burghez, frivol şi sentimental, egal: mediocru. Pe acest lector, cu o nobilă formulă, îl *consiliază* „ca să rumpă cu cititul de la această punto-virgulă ce ni luăm libertatea d-a aşeza mai groşcioară chiar aici**;** căci ceea ce caută nu va găsi”. Jocul textualist şi formula fals prevenitoare („ni luăm libertatea”, contrariind, care va să zică, onoratul public!) traduc o gesticulație invizibilă, acel „groşcioară” marcând, ludic, un teritoriu, ca un hotar, trasat cu bățul pe nisip: de aici începe literatura, neinițiatul n-are ce căuta! Această „autodenunțare” a viciilor de care suferă „făcătoarea de epocă scriere” e numită, arhaic şi pitoresc, simulând în acelaşi timp pedanteria, prin „glosarea” termenului, „*carte de calicie* de autor românesc”, modalitate autoironică, dar şi reproş amar, vizând soarta ingrată a autorilor români în genere. Presupunând că lectorul a depăşit pragul critic al punto-virgulei, autorul se va adresa, de aici înainte, acestui „cinic nesperios”, pentru care „începe anume” o *Precuvântare*, prima parte a textului funcționând ca un „filtru” necesar selectării adevăratului cititor.

De ce este acest „cinic nesperios” lectorul ideal, de ce acest atribut „violent”? – pentru că ceea ce urmează, insinuează Eminescu, va fi „scandalos”, pe gustul cinicului, care duce, odată apropriate viciile lumii sale, la paroxism, exhibându-le şi, astfel, demascându-le. Diogene, „câinele celest, cade în afara criticii, e… în afară de orice critică”, tocmai pentru că este actor, „oglindă” care exagerează imaginea celorlalți[7].

---

[7] Emil Cioran, *Tratat de descompunere*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992, p. 104

Precuvântarea schiţează un mit modern al cumpenei între voinţa d-nei Lumi şi capriciile d-lui Destin. „Cocheta damă" este proprietara unui „stabiliment de foto- şi litografie, în care fabrică pe fiecare zi mii şi mii de bilete à la minute...", existenţe de hârtie sfâşiate de grave contradicţii, căci, sub nume, „Monsignorul culegător" Destin pune „ce-i plesneşte prin cap domniei-sale, nu ce i se dictează". Destinul este un fel de Zahar insolent care împlineşte pe dos poruncile unui Oblomov destul de distrat. Fiindcă Perpessicius a analizat magistral această secvenţă a textului, ne vom mărgini la două intuiţii ale sale: „poetul nostru şi tânărul prozator figurează cu următorul *horoscop* (s.n.)"[8] şi „tânărul foiletonist pastişează cu succes grandilocvenţa proprie unui anume stil scenic"[9] (*Eminescu şi teatrul*). Mitul tipografiei eterne seamănă, întrucâtva, cu „urna sorţii", nelipsind discordia între cele trei Parce (să ne amintim că ele învârt roţile fusului în direcţii diferite, în mitul lui Er, cu siguranţă cunoscut lui Eminescu); cele două coloane ale „horoscopului" întreţin un constant raport ironic între esenţă şi aparenţă, adevăr şi iluzie, spiritual şi material, realitate şi închipuire. „Listele" paralele aduc, în acelaşi timp, cu afişul de teatru, înfăţişând „distribuţia" divinei „comèdii": în prima coloană - numele şi identitatea reale ale actorilor, de cea mai umilă/ proastă condiţie - în a doua, *rolurile* actorilor, respectiv măştile şi funcţiile lor sociale, cu alte cuvinte *travestiul*, falsa identitate: „D-nu PETRICĂ MOFT/ farsor en gros et en détail// PETRICĂ Compte MOFT(E)/ OM POLITIC". „Deformarea" mesajului divin al d-nei Lumi are, aici, coerenţa şi consecvenţa imposturii. În „coada" distribuţiei, într-o falsă continuitate, „s-a-ntâmplat ca Doamna Lume să dicteze M. E./ feuilletoniste ennuyant şi D. Destin să scrie: sufler de teatru". Autoironia depreciativă traduce, se pare, plictiseala poetului de a stărui în foiletonistică. Dar, „înscrisul" d-lui Destin nu e doar o aparenţă – e chiar *una* dintre postùrile reale. În spatele modestiei sufleurului se ascunde, în fapt, un „rol" privilegiat: poetul nu este actor, ci „eminenţa cenuşie" a teatrului, cunos-

---

[8] Perpessicius, *op. cit.*, vol. I, p. 140

[9] *ibidem*, p. 141

când şi vieţile reale şi rolul actorilor; conştiinţă trează a spectacolului, ignorat de public, el este şi nu este prezent în spectacol. În continuare, ni se vorbeşte de „reversul” biletelor, „nedescifrabil” decât după *expirarea* termenului. Aici, registrul stilistic a căpătat o nuanţă inexpresivă, de text juridic, în contrast ironic faţă de semnificaţie: „abia după ce expiră terminul ştii bine-bine câtă valoare internă avea biletul”, până atunci „lumea cealaltă are datoria a mai sta la îndoială, a mai spera sau a mai despera”, altfel spus, „valoarea internă” devine vizibilă când omul dispare – „lumea cealaltă" conţine ambiguitatea <restul lumii>/ <lumea de apoi>, judecata, <opinie publică>/ <judecata de apoi>. Mortul nu-şi mai poate aroga nume răsunătoare, funcţii, mască, travestiuri, e redus la ceea ce „rămâne” din el. Eminescu mai operează o disjuncţie între Lume şi Gura lumii – lumea e bună (cea mai bună din cele posibile…), gura lumii e rea, nedreaptă, versatilă – continuând polaritatea: conştiinţă şi vorbă, fond şi formă, materie şi manifestare –, esenţă şi aparenţă, am adăuga noi. Şi poetul ilustrează, în acelaşi paralelism grafic, în continuarea *aparentă* a primei „distribuţii”, dar în sens răsturnat: Lumea dictează „compozitor de geniu” … d. Destin interpretează „muritor de foame”, adâncind prăpastia între „valoarea internă” excepţională şi, invariabil, o existenţă terestră materialmente mizeră, socialmente penibilă („cerşitoare, idiot”…) şi „aşa în infinit”.

„Biletele nu circulează toate pănă la un anume termin; ele variază în terminele lor. Cu cât terminul e mai scurt, cu-atât reversul e mai gol…”[10]. Încă o capcană a ambiguităţii: acest „e mai gol” semnifică sărăcia destinului sau, dimpotrivă, gradul sporit – prin zgârcenia semnificanţilor – al încifrării „mesajului” divin? Înclinăm spre această din urmă interpretare. Dualitate „camusiană” avant la lettre, *faţa* şi *reversul* alegoricelor „bilete” nu sunt altceva decât faţa şi reversul existenţei înseşi; raportul dintre ele, ca şi „valoarea internă” rămân misterioase, necunoscute pentru fiecare individualitate; aici stă ironia tragică a vieţii, în necunoaşterea propriilor limite: oamenii „sunt asemenea unor meseni care ar mânca legaţi la

---

[10] M. Eminescu, *op. cit.*, p. 317.

ochi, neştiind dinainte nici ce au în faţă, nici cât au să mănânce, în vreme ce doar cei care-i servesc ştiu acest lucru. […] Tragedia este tocmai spectacolul *necunoaşterii* limitei care este viaţa omului, al necunoaşterii *propriei* limite”[11] (Gabriel Liiceanu, *Despre limită*). Este însă o individualitate care are pretenţiunea că nu se înşeală în aprecierea sa. Această individualitate se numeşte „Gura lumei”. Uzând, ironic, de termeni ai limbajului logic (genul proxim şi … diferenţa specifică), poetul observă că „diferenţa caracteristică, specifică şi esenţială între Lume şi Gura lumei e frapantă…”, acest „frapantă” fiind în sine o ironie şi un eufemism: diferenţa, la drept vorbind, nu e „frapantă”, ci de-a dreptul catastrofală, strigătoare la cer. Apelul frecvent la termenii sau la solemnitatea limbajului filosofic este caracteristic unui anume registru ludic ce face ca fondul tragic al ideilor să capete o subtilă nuanţă comică, acel comic metafizic remarcat încă de G. Călinescu (*Glossa,* alături de alte piese lirice, este socotită „satiră metafizică tristă”, „satiră ideologică fără obiect”, în *Opera lui Mihai Eminescu*)[12].

O nouă nuanţare în structura mitului intervine când poetul „traduce” sceneria deja discutată: „maşinele din Thypographia D-nei Lumi sunt eterne; ele se numesc şi legi; combinaţiunile curioase a D-lui culegător Destin sunt asemenea curioase; ele se numesc *împregiurări*”. Cu aceasta, mitul alunecă în conceptual: individualitatea e opera generalului, („maşinele”, legile eterne) şi a determinaţiilor – împregiurări. Esenţa generală a lui Schubert este „compozitor de geniu”, dar împrejurările îl obligă să fie un concret muritor de foame, într-o prea concretă Vienă. Observăm jocul grafic trimiţând la etimologie: maşinele scriu „tipuri” eterne, pe care doar „combinaţiunile” le vor altera. În întregul lui, mitul „fabricii de existenţe”, de „mesaje” încifrate, are ceva din utopiile informaţionale ale literaturii S. F. actuale. Dar, să nu ne înşelăm: mitul lui Er din *Republica*,

---

[11] G. Liiceanu, *Despre limită*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 194.

[12] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1976, pp. 357-361.

mai cu seamă în ceea ce priveşte descrierea „fusului”, cu roţile sale astrale, pare la fel de „proaspăt”. Iar „vieţile” pe care, în pragul unei noi existenţe terestre, sufletele şi le alegeau singure, „biletele” lor erau, asemenea, pline de capcane. Ulise a trebuit să păţească multe pentru ca, la un moment dat, să aleagă viaţa unui simplu „particular”, cu existenţă modestă şi retrasă.

Revenind la *Contra-pagină*, vedem că, după ce aproape ne-a ameţit în balansul „dialectic” al feţei şi reversului, de la conceptele generale, „mitul” e transpus în ordinea realităţii cotidiene; zeităţile îşi pierd, încet-încet, rigiditatea imaginii, dublate de altele, aşa-zicând „terestre”: Opiniunea publică - „imanentă şi emanentă” de Public. Jocul eufoniilor maschează tocmai o inadecvare la esenţă: opinia, gura-lumii, este inaderentă la adevăr; „imanenţa” iluzorie e subliniată printr-o serie de ambivalenţe, datorate, chipurile, maliţiei jurnaliştilor („au făcut lumea de sexul lor”) care, în chip eronat, atribuie lumii cugetare, „opiniune”, „pe când oricine ştie că Lumea, adică *feminina*, are numai *gură*, dar nu cap, cugetare, opiniune”. Dacă unii au văzut aici un reflex misogin, noi ne mărginim doar la a spune că poetul vedea în „opinia” publică un concept găunos. Dacă „ceea ce dictează Doamna Lume e sigur ca fondul şi ca absolutul”, ei bine Gura-lumii e „pe fiece zi alta”. D. Destin rămâne, oarecum, el însuşi: „relativ”. Astfel, „A. Creaţă, dobitoc în piele de om” este fondul (<în fond…>), „ministru al Instrucţiunei” este haina ce îmbracă corpul, „tichia de mărgăritar ce îmbracă, ce ascunde chelboşia”. De remarcat continuitatea stilistică: „creaţă” duce cu gândul la oaie şi prostie, dar şi la piele, la îmbrăcăminte, în contradicţie cu esenţiala „chelboşie”.

De aici înainte, zeitatea androgină, este numită ambivalent, „Signora sau Signore”, ambivalenţă risipită, contagios, în toate straturile ultimei părţi a textului, „adresa” prin care „sub-/ sau nesubsemnatul” cere, în tonalitate fals-oficială, o „cartă de legitimaţiune“ sau „răvaş de drum” pentru a putea cutreiera prin „Imperiu”, desigur prin imperiul literelor.

Cu aspect întortocheat, sofistic, şi cultivând o permanentă glisare a sensurilor, epistola aceasta plină de ambiguităţi glo-

sează, constant, în marginea ideii de destin al operei, tratată, cu falsă modestie şi fals prozaism, ca „marfă”, scriitorul fiind identificat, discret, cu „neguțătorul” care îşi prezintă marfa; între destinul artistului şi cel al operei funcționează o tacită omologie: la urma urmei, artistul este, la rândul său, „opera” propriei opere, ambii termeni avându-şi originea în artă, Un cerc logic asemănător e parcurs explicit de poetul nostru, şi invocat ca „legitimare” a epistolei: „Fiind aşadar că Doamna Lume sau Domnul Public e aceea [sau] acela care dă tactul atât la existența, cât şi la judecata asup[ra] unui *umilit individ*...” (s.n.); reluarea parțială a acelui „umilitul de mine” reînnoadă urzeala inițială a textului, abandonată în favoarea pasajului narativ. Dispoziția ludică nu a dispărut, dar e subordonată, stinsă de o anume răceală ceremonioasă: „îmi iau şi eu libertatea de-a-i *adresa* următoarea *adresă*...” (s.n.).

„Strategia e simplă şi, aşa-zicând, necruțătoare”[13] – într-adevăr, epistola urmează retorica lui „captatio benevolentiae”, dar... răsturnată, o retorică negativă, în răspăr; nu a măgulirii, plăcerii, admirației, supunerii, ci a criticii, contrarierii, neîncrederii, provocării. Începe printr-o prefăcută considerație față de Signora sau Signore: „Nu pot şi nu voi a nega că influența ce esersați asupra mea e mare, ba încă nu vă iau meritul de-a declara în gura mare că o bună şi poate cea mai bună parte din sufletul meu e opera matale...” – înduioşătoare recunoştință. Doar acel „în gura mare” spune că „ceva nu e-n regulă”. Ce? Totul: „şi că, dacă eu sunt rău, cauza e că mata eşti rău sau rea, dacă sunt sceptic, cauza e că mata eşti sceptică sau sceptic...”. Poetul se preface, aici, a fi adeptul unui determinism rigid, cum ştim bine că nu era. Spirit de finețe, Eminescu strecoară, de altfel, aproape invizibilă, marca ironiei: „o *bună* şi poate cea mai *bună* parte” (s.n.), adică o *mare* parte şi – poate! – cea mai *bună*. Duse la capăt, raționamentele se vădesc false: „dacă eu sunt rău, cea mai bună (în ambele sensuri) parte a mea este... rea; dar este opera ... matale”. Dar *poate* şi ambiguitatea lui *bună* țin noțiunile în echilibru. Am-

---

[13] Irina Andone, *„Farmec dureros”. Poetica eminesciană a contrariilor*, Editura Cronica, Iaşi, 2002, p. 122.

biguitatea are şi forme nevinovate, ca urmare a unei topici cu efect comic: „Am băgat încă alt rău de seamă la mata”. Şi acest „rău de seamă” pe care Eminescu îl stigmatizează este prețuirea exclusivă, snobă şi oarbă, a tot ce e străin, în dispre-țul propriei culturi (maladie încă prezentă), viciu de personalitate refulat astăzi, şi luând chipul contrar. Poetul pare a da curs curentului: „ce-i scris (româneşte) e rău scris, adică ca şi nescris – şi ceea ce nu-i scris nu se poate ceti”. Dar lucrurile sunt tranşate o dată în plus: „golănimea nu mai [e] nebună să scrie pentru ca mata să nu citeşti”[14]. Cu această frază violentă, „lumea bună” a snobilor e pusă în gardă că scrierea în cauză nu i se adresează. În rândurile care urmează, părăsind sarcasmele, poetul modulează itinerariile dezirabile ale „mărfii” pe care vrea s-o treacă prin Imperiu: „Aş voi nu ca să *treacă*, ci ca *să se treacă*” – ambiguitate bogată în conotații posibile: să *treacă* asemeni unui transfug, ilegal; să promoveze ca un şcolar slab, la limita îngăduinței; să treacă şi să dispară fără urmă, respectiv *să aibă trecere*, ca orice marfă de soi; poetul n-ar vrea să fie *vândută* cuiva/ *de vânzare*, termenii având conotații negative, odată alăturați valorilor sufleteşti. În fine, „nu cer o carte de *trecere*, ci mai mult *petrecere*…”, spune Eminescu, şi prin aceasta afirmă caracterul de sărbătoare pe care adevărata literatură o prilejuieşte cititorului ideal, „cinicului nesperios” din prima parte a *Contra-paginii*, ca şi acelor „copii buni cari, încercându-se de mine, vor saluta cu părere de bine această scrisoare a mea”. Ca să curme posibilul accent patetic, sau, mai degrabă, să-l suspende, imponderabil, adaugă: „salutări aeriane şi necunoscute sunt imposibile”, poetul delegând Publicului „acreditarea”. Această tentativă sceptică, amânată nedefinit, de comunicare cu un cititor necunoscut ori nenăscut, traduce teama lui Eminescu de absența acestui cititor ideal, teama şi amărăciunea inutilității, absolut legitime, dată fiind singurătatea fără leac a spiritului său. Accentul exasperat al incomunicării şi decepției a răzbătut printr-o tăcere. „Să vă spun oare, de v-o fi interesând, cum petrec *eu*, cum trăiesc *eu*?” şi răspunsul refuzat e înlocuit de ironia amară:

[14] M. Eminescu, *op. cit.*, p. 318.

„cutezarea mea, orcât de mare să fie, n-a ajuns încă până acolo, ca să cred că v-ar interesa într-un grad oarecare să ştiţi cum se află umilita mea personalitate”. Scopul declarat al „epistolei” ar fi acela de a oferi „pretestul” unui răspuns critic, „în interesul matale, cât şi în interesul meu”. Spre sfârşitul scrisorii îndeamnă pe cititor să-l dea de gol, cum n-a făcut-o cu alţii, dacă n-ar avea *fond* (substanţă), ori de s-ar susţine doar prin „creditul personal” şi „furtul de prin alţii”, solicitând, alături de aceste posibile (în fapt, improbabile) demascări, o „deplină carte de calicie”. Toate aceste provocări ale atacurilor critice, tot atâtea împunsături malițioase adresate unui public lipsit de rezonanţă, sunt, finalmente, încercări paradoxale de a schiţa profilul ipotetic al lectorului aşteptat, în consonanţă cu propriul spirit. În echilibristica riscantă, între orgoliu şi modestie, între sinceritate şi discreţie, singură ambiguitatea poate salva discursul de capcanele convenţionalului: „Sfârşesc prin a *nu* vă săruta mâna, pentru că orcât de mic sunt eu şi orcât de *mare* eşti mata, totuşi celei mai mari părţi a matale îi pare bine să fie egală cu mine, adică egale între sine, pentru că şi eu fac parte din partea cea mare a matale, care parte voieşte suspomenitul lucru, după părerea unora din ai matale, necuviincios”. În rândul „unora” se numără Eminescu pe sine şi, totuşi, face parte din „partea cea mare”, „care voieşte suspomenitul lucru”. Formularea pare să se împotmolească în absurd, ceea ce corespunde, fără nici o îndoială, chiar intenţiei poetului, căruia îi place să se considere <un om din popor>, chiar dacă genial, iar asta nu-l împiedică să aibă o poziţie critică faţă de această parte „mare”, mic şi mare însemnând doar individual şi colectiv, ins şi popor, ameţeala sofistică fiind o piesă din recuzita obişnuită a comicului de idei. Această situare dificilă a scriitorului, al cărui dar, cu siguranţă, va delecta pe unii şi va răni pe mulţi alţii, îşi găseşte formula sintetică în formula de încheiere „al Domniei-voastre amic or inamic – toute-égale”, ce duce până la capăt ambiguitatea întregului text, structura sa „contrariantă”. Simulând indiferenţa, prin acel „toute-égale”, poetul sugerează că, prin forţa lucrurilor, cele două ipostaze se confundă în chip necesar, aşa cum cititorul ideal posedă candoarea acelor „copii buni” şi, deo-

potrivă, pe a „cinicului nesperios”, numai ea suportă adevărul esențial, pe care „mitul” şi literatura îl poartă.

Résumé

L’analyse sur le texte intitulé *Contra-pagină* met en valeur les stratégies ironiques employées ici par Eminescu, en commençant avec la simple allusion jusqu’à la construction parodique, intégrées à une subtile rhétorique contrariante, à rebours avec une *captatio benevolentiae*. Le texte fonctionne donc comme un „philtre” destiné à clarifier le mélange impur du goût public et, en dernière instance, configure comment se situe Eminescu, en qualité d’auteur, en rapport avec la littérature, et de cette littérature vers le public-lecteur, sur le fond de la dispute tragique entre la destinée de l’œuvre et la destinée de l’artiste comme individualité, source du tragique et du comique en même temps. Le lecteur idéal, à qui s’adresse Eminescu, finalement, possède la vertu paradoxale de la candeur de ceux „bons enfants” et la lucidité du „cynique sans peur”, le seul capable de comprendre l’idéalité de l’œuvre et l’amère comédie humaine absorbée de celle-ci dans sa vérité multiple et contrariante.

Forme de receptare a liricii eminesciene în creaţia lui Nichita Stănescu şi Şerban Foarţă

Livia IACOB

„Pe cât se poate omeneşte prevedea, literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui, şi forma limbei naţionale, care şi-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire până astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmântului cugetării româneşti”[1], scria Titu Maiorescu în binecunoscutul studiu din 1889, *Eminescu şi poeziile lui*, anunţând astfel, cu o profetică siguranţă, ceea ce generaţii întregi de epigoni eminescieni s-au văzut nevoite să confirme cu mai mult sau mai puţin succes personal: şi anume adevărul incontestabil conform căruia un mare poet, „poetul naţional” cum îl va fi numit G. Călinescu, creator, în primul rând, de limbă literară şi, printr-un efect incontrolabil, generator de şcoală ori tradiţie, se transformă fatalmente, o dată cu trecerea timpului şi evoluţia mentalităţilor şi a simţului de valorizare a artei, în pur obiect estetic. Altfel spus, opera lui e suficientă în sine – şi, în cazul de faţă, avem drept reper lirica, nu opera în proză, deşi există suficiente exemple care ar putea-o antrena în discuţie şi pe aceasta din urmă – pentru a provoca mutaţiile esenţiale necesare revitalizării *sui generis* a unei literaturi naţionale. După criteriile ei interne de poeticitate ajung să se conducă *voluntar* noii creatori în *producerea* noilor texte şi, implicit, a propriilor limbaje, fie pe căile cele mai puţin lăudabile şi mai uşor detectabile, dar totodată condamnabile de genul imitaţiei, pas-

[1] Titu Maiorescu, „Eminescu şi poeziile lui”, în *Din Critice*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978, p. 285-286.

tişei sau chiar a plagiatului, fie aşezându-şi propriul text în directa descendenţă a modelului, apelând la ceea ce, convenţional şi retoric, secolul XX a denumit, prin vocea Juliei Kristeva, *intertextualitate.*

Pe teoria specifică textualismului şi grupului Tel Quel ne vom sprijini şi noi aserţiunile, încercând să arătăm cum a reuşit totuşi lirica eminesciană, după un secol de suficiente mistificări hermeneutice, să germineze universuri intertextuale în scrierile unor poeţi pe cât de dificil de înţeles la început, pe atât de apreciaţi, ulterior, de exegeză şi de publicul erudit căruia se adresează. Este vorba despre Nichita Stănescu şi Şerban Foarţă şi ne vom referi cu precădere la volumele din prima perioadă a creaţiei lor. Tocmai pentru că în acestea raportarea la Eminescu este nu numai un fapt cultural, ci şi unul *poietic*, în sensul că lirica eminesciană determină, în bune cazuri, imagistica poemelor stănesciene sau a celor semnate de Foarţă, dar şi prozodia lor, „fondul şi forma” maioresciene…

Un topos demn de luat în seamă ar fi faptul că tema iubirii, ca fundament al raportării şi racordării la lume, este încă dependentă de exprimarea livrescă, tributară influenţelor recunoscute de multe ori graţie unor trimiteri explicite şi pe care cititorul le receptează drept o modalitate strategică de care uzează ambii poeţi pentru a-şi media o poziţie privilegiată faţă de predecesori, dar şi faţă de posteritate. Iar eul liric, în ambele cazuri departe de a se declara învins în faţa avalanşei de parafraze eminesciene cu care fie îşi portretizează, fie divinizează, fie îşi demonizează, fie îşi cucereşte şi seduce iubita, şi le asumă ca atare, cu o diferenţă specifică pe care, de asemenea, ne facem datoria să o menţionăm aici. Dacă la Nichita Stănescu *pre-textul* eminescian este o vârstă a devenirii lirice, un episod în calea maturizării limbajului poetic, „o întâmplare a fiinţei” sale de creator, la Şerban Foarţă adoptarea şi adaptarea anumitor structuri imagistice şi prozodice ori mimarea unui atmosfere paradisiace în care Erosul este înlănţuit, în cheie romantic eminesciană, de Thanatos figurează într-un întreg arsenal de procedee care ni-l înfăţişează ca pe un *homo ludens*, erudit şi în acelaşi timp manierist, predispus spre ludic,

dar şi spre epuizarea, prin repetiţie, a semnificaţiei textelor sale.

Astfel, într-un poem pe care Nichita Stănescu îl lasă fără titlu parcă nehotărându-se să-i fixeze o identitate, întrezărim un portret al iubitei care evocă, eminescian, contopirea profundă a temei iubirii cu tema timpului. Prezentul este un moment al cunoaşterii, prin senzaţii olfactive şi ulterior prin metaforizare, după modelul preexistent: „Laşi mirosul tău în aer / de metal şi de femeie / şi de car încins pe lutul / al întinderii caldee, / de coloană viitoare / dintr-un secol nenăscut / de zid ars şi de văpaie / care-o arse şi pe Ruth", scrie Nichita Stănescu în anii '70, lăsând să-i scape, printre rime, şi elemente ale civilizaţiei urbane care îl locuieşte. Dar acesta reprezintă numai pretextul trecerii metafizice spre altceva, al transcendenţei, al aspiraţiei cosmice spre totalitate şi totodată spre niciunde, rememorând o unitate a contrariilor de care Eminescu fusese atras chiar în spiritul unui androginism *sine qua non.* Este vorba despre o recuperare, prin starea de supremă inerţie pe care imaginea iubitei o induce, graţie contemplaţiei, în eul liric, a vârstei paradisiace, evocate, cum altfel, prin două din recurenţele stilistice întâlnite în toată lirica secolului al XIX-lea, şi în cea minoră, cărora însă Eminescu avea să le confere substanţialitatea binecunoscută: epitetul „dulce" şi realizarea predicaţiei prin „îmi pare": „Şi îmi pari că eşti aievea / ploaie aspră, fraged nor, / dulcea mea antichitate / dintr-un secol viitor". Toate elementele ce compun portretul iubitei ţin de recuzita romantică, iar creaţia, forma şi modurile specifice de semnificare presupun şi readuc în atenţia cititorului datele preconstruite, a căror formă se manifestă în multe din poemele de dragoste eminesciene.

În altă parte, inserarea unui tipar prozodic suficient de cunoscut încât să intre în rezonanţă cu memoria receptorului reactualizează suita de trăiri eminesciene care se produc *post factum*, o dată ce iubirea, consumată, lasă loc presupunerilor şi disperării din care poezia se hrăneşte, transformându-le în tot atâtea interogaţii retorice. Dacă Eminescu, în poemul *De ce nu-mi vii*, îşi situează această interogaţie, simetric, la finalul primei şi ultimei strofe, simulând deznădejdea şi prelungind

aşteptarea, iar o dată cu ea, potențând valoarea cathartică a speranței, în *Mult vechii de romantici*, Nichita Stănescu intră în consonanță doar cu infinitul şi nedefinitul aşteptării, fără a ne mai comunica nimic din registrul disperării ori al părăsirii. Coeziunea specifică intertextualității nu mai este dată de reluarea *ad litteram* a textului avut ca model, ci de simularea unei atmosfere care vrea să repună în discuție, aşa cum numai o artă poetică implicită o poate face, gradul de poeticitate al unui text doar aparent sărac în semnificații noi. Ca şi în primul exemplu pe care l-am avut în vedere, Nichita Stănescu ne atrage întru lectură sub masca poetului îndrăgostit: „De ce nu m-aş putea uita înfiorat / la brațul tău suav, când dormi, / atât de bine tu, mirositoareo, / cu ochi închişi, enormi”, postură consolidată în strofa următoare de imaginea unei lumi superioare, în întregime la fel de îndrăgostită şi adorând, în cosmica armonie a somnului, una şi aceeaşi ființă, înger şi demon deopotrivă: „De ce n-aş crede că vin zeii / călări pe lungi miresme / ca să-şi depună umbra lor / la tine peste glezne…”. Numai că toată semantica poemului urmează logica eminesciană a desăvârşirii iubirii fie în somnul-moarte, fie în starea de increat, de imperceptibil, putând fi mimată, mai târziu, o dată cu personalizarea maximă a limbajului de către Nichita Stănescu, doar prin „necuvinte”: „De ce n-aş crede că exişti / tu ce respiri în unde, / tu singură, văzuto doar cu ochiul / triunghiular, din frunte”.

Mimarea unei atmosfere specific eminesciene prin recontextualizarea unor structuri sintactice devenite mărci de stil o dată cu procesul de canonizare a operei eminesciene stă şi la baza apropierilor dintre lirica acestuia şi unele poeme ale lui Şerban Foarță din volumele *Simpleroze* şi *Copyright*. După cum se poate cu uşurință observa din simpla aducere în discuție a titlurilor, pe Foarță îl interesează, spre deosebire de Nichita Stănescu, nu doar să folosească o retorică sentimentală specifică secolului al XIX-lea, pe care apoi să o deplaseze spre ştiuta semnificație metafizică a modelului, ci să sugereze un *stil* eminescian, un tip de scriere, deplasând atenția asupra substanței sonore a cuvintelor *în sine*, selectate, prelucrate,

deformate prin ceea ce Ion Pop a numit „mişcarea pură a textului”[2].

Pentru aceasta uzează, de pildă, de muzicalitatea idilică a flautului dintr-un poem amintind atât de dinamismul cvasi-folcloric din *O călărire în zori*, cât şi staticul şi acalmia meditativă din *Sara pe deal*: „Dintr-o trestie de zahăr aş putea să-mi tai un flaut”, dar nu oricare, adăugă apoi, pierzându-se într-o descriere ce nu face altceva decât să pregătească scena de iubire feerică, un flaut ale cărui însuşiri vin din basmul cult eminescian, şi anume „cu un foarte galeş sunet, cu un mult prea dulce gust, / şi, cu flautul sau trestia (cea de zahăr), să te caut / printr-un peisagiu-ngust”. Peisajul este şi el un axis mundi, un codru-insulă originând în romantismul german, un spaţiu destinat iubirii, deci implicit cunoaşterii prime şi ultime, realizabilă numai în şi prin iubire. Un spaţiu în fine îndulcit, ironic, de Foarţă prin unele accente din poezia acelui *dolce stil nuovo*: „Împregiurul fiecărui luminiş e întuneric – / de aceea e feeric / luminişul, în cristalul cărui, ca-ntr-un millefiori, / stau şi smalţu’ libelulei, şi mirosurile florii”. De fapt, elementul care intră în discordanţă cu stilul poemelor eminesciene la care face trimitere este tocmai ironia, ea transferând iubirea plină de armonie şi patos metafizic într-o scenă adiacentă prozaicului moment al reîntoarcerii vitelor de la păşunat: „Codrului cu luminişuri, însă, am să-i dau ocol, / pentru că mai cred şi astăzi că, pe-o pajişte de verde, / mult mai bine ţi-ar sta ţie, sub un cer de alcool, / când revin de la păşune vitele, cu protocol, / şi-auzi dangătul talăngii, plescăitul unei merde”. Ironia acţionează brutal asupra receptorului, împiedicându-l să cadă într-o posibilă contemplaţie a mai-sus amintitei stări de inerţie graţie filiaţiei prozodice şi imagistice cu poezia eminesciană. Prin intermediul ei, textul lui Foarţă polemizează parodic, în sensul pe care Antichitatea greacă îl dădea termenului, cu ilustrul său predecesor, iar opera lui se construieşte, de astă dată, pe principiul dialogismului îndeaproape analizat de Mihail Bahtin.

---

[2] Ion Pop, *Jocul poeziei*, Cartea Românească, Bucureşti, 1985, p. 397-412.

Tot dialogic se structurează şi poemul *Eminescu sărutând-o pe Mite*, mizând pe o demitizare dacă nu a statuarului, impozantului arhetip Eminescu, cel puțin a biografiei acestuia. Dacă în exemplul anterior Şerban Foarță îşi construia lumea intertextuală prin aluzia la poeme diferite, în cazul de față avem de-a face cu o narațiune parodică intertextualizând cu poemul *Atât de fragedă* şi care, pe lângă arta combinatorie ce le-a permis criticilor să-l apropie de scrierile grupului francez OULIPO, îndeosebi de lirica lui François Le Lionnais, dovedeşte că vocația filologică recuperatorie poate, la fel de bine, să-şi atragă în sprijin umorul. Poemul surprinde, fugitiv, un episod de budoar, care se salvează însă prin plăcerea vinovată… a textului, a literaturii, a lecturii.

Făcând din Eminescu şi Mite doi complici în iubire, Foarță nu uită să-i transforme, în egală măsură, în doi complici întru lectură, fără a vulgariza, după cum urmează: „Atât de fragedă (şi, ah, / ei doi având să treacă-n limbă / tedescă un glosar valah), / încât, în vreme ce se plimbă, / el, / cu pas febril, îi dă prin gând / să o sărute-n fugă; ceea / ce se şi împlinise, – când / a tresărit în uşă cheia, / sau / poate că doar li s-a părut: / destul spre-a-i pune capăt frescăi / ce se urzea, – şi-un alt sărut, / livresc de-acuma, al Francescăi, / el, / aminte aducându-şi-l, / ceru să i-l citească Mitei, / care tăcea-n sine şi-l / privea cum iazul Iozemiti, / dar / gândind că altă cale nu-i, / decât să treacă iar de partea / celor cuminți… / Şi-n mâna lui, / a geamăt se închise cartea”. Discursul nu mai este aici un simplu efect intertextual, ci şi ecoul erudiției unui filolog care, în loc să se ia în serios, se joacă. Manierist, Şerban Foarță este atras, cum corect îl diagnosticase Marin Mincu, de „impersonalizarea totală a actului poetic” şi, dacă în această operație de abstractizare încap şi intangibile mituri, cu atât mai atent va trebui să devină receptorul, a cărui conştiință critică este singura în măsură să valorizeze astfel de re-scrieri. Pornind totuşi de la premisa că texte de genul celor pe care vi le-am prezentat sunt, în fond, o formă de interpretare a literaturii care le-a generat şi o dovadă a vitalității unei culturi mature.

Résumé

L'article s'appuie sur l'idée généralement répandue que Mihai Eminescu reste, même au sein de la littérature du XX-ème siècle, «le poète national» (d'après la prophétique dénomination de Titu Maiorescu) de la littérature roumaine, voire un créateur de langue littéraire et, par conséquence, d'une œuvre qui génère des écoles et traditions plus ou moins épigones. Afin qu'il ne reste pur *objet esthétique*, l'évolution de la littérature lui doit une habile transformation de son langage et de son imaginaire livresques dans la *production* des nouveaux *textes* par les poètes du XX-ème siècle, qui puissent provoquer les mutations essentielles nécessaires à revitaliser *sui generis* la littérature nationale. Fondant ses assertions sur le textualisme et faisant appel surtout au champ herméneutique de l'intertextualité, Livia Iacob propose une analyse des univers poétiques et poïétiques des volumes de la première période de création de Nichita Stănescu et Şerban Foarţă, «étape initiatique» située sous l'influence de Mihai Eminescu.

Literatură comparată

„Le cygne est un signe”

Viorica S. CONSTANTINESCU

Bestiarul eminescian este surprinzător de sărac şi aparţine arealului mitico-simbolic: pasărea măiastră, caii albi, pasărea fenix, cerboaice albe, căţelul pământului şi în primul rând lebăda.

Până a deveni un simbol, o emblemă a castităţii, a armoniei şi perfecţiunii fizice feminine, a dorinţei sexuale, a metafizicii iubirii, a narcisismului şi esenţei poeziei, a dorinţei de înălţare, a extazului erotico-thanatic etc., lebăda a fost asociată mitului: un mit având conotaţii erotice şi nu numai. Astfel, Zeus se îndrăgosteşte de Leda şi, ca s-o posede, zeul suprem al grecilor se transformă într-o lebădă. Din unirea Ledei cu Zeul-Lebădă au ieşit două ouă: din cel dintâi s-au ivit Castor şi Polux, din celălalt s-a născut Elena.

Pasărea albă, graţioasă, tăcută apare în alte culturi legate de Apollo, zeul luminii şi al muzicii, cel care îi inspiră pe homerizi, dirijorul corului Muzelor, inventatorul lirei şi ocrotitorul turmelor, zeul întemeietor de cetăţi ale Soarelui (după unele mituri), al raţiunii etc. etc. Ca pasăre sacră a lui Apollo, aceasta l-a însoţit mereu: Zeus i-a dăruit fiului său un car de aur tras de lebede. Ţara lui însă era Hyperboreea, la miazănoapte, la Nord de Dunăre, acolo unde l-au purtat lebedele. În Delos se afla un lac unde pluteau lebedele sacre, încarnare a poeziei şi cântecului. Un alt detaliu asupra căruia se cuvine să insistăm este acela că pasărea era iubită de muze.

Platon este cel care pune în circulaţie simbolul lebedei ca emblemă a poeţilor şi cântăreţilor; în *Republica*, el scrie că Orfeu a ales să se încarneze în lebădă. De aceea Pindar şi Vergiliu au fost comparaţi cu lebăda pentru poezia lor, iar Zenon pentru înţelepciunea lui. De asemenea, miturile despre

Afrodita o prezintă pe zeița iubirii într-un car tras de lebede. În plus, mai mult decât în mituri, la originea cultului artistic al lebedei au stat versiunile iconografice (sculpturi şi picturi) după un arhetip din epoca romanizării (o sculptură cu autor presupus a fi fost Timoteos sau Lisip): sculptura, de pildă, o înfățişează pe Leda sprijinită de o stâncă şi strângând la piept lebăda pe care o apără cu o mantie.

Figuri eminamente poetice, la Eminescu imaginea şi simbolul lebedei se înscriu în acel statut ambiguu al poetului: romantic sau modernist? De unde să fi preluat el, aşadar, simbolul şi frânturile de mit (carul tras de lebede)? Din observația pur şi simplu a locului (de la Ipoteşti, dar nu numai, orice lac poate avea o lebădă) şi sesizarea atmosferei de pace, grație, armonie pe care o dă apariția păsării în spectacolele cu opera lui Wagner *Lohengrin*, unde cavalerul, fiul lui Parsifal, căutătorul arthurian al Graalului, apare într-o ambarcațiune trasă de o lebădă (lucru ce se poate vedea şi astăzi în grota-teatru din parcul Linderhof, parc şi castel construit de Ludwig şi regele Bavariei la dorința prietenului său Wagner)? Din opera *Faust* a lui Goethe, în care apare mitul Ledei şi al lui Zeus care se metamorfozează în lebădă şi din lecturile de sorginte hinduistă, unde lebăda apare ca vehicul al înțelepciunii? Din miturile nordice, celto-germanice, unde pasărea reprezintă epifania erotică a luminii, de la imaginea stereotip a druidului în hlamidă albă oficiind, în poezia romantică germană, ce readuce în imaginarul secolului al XIX-lea momente legendare din trecutul medieval: legendele din jurul castelului Wartburg, din pădurea turingiană, lângă Eisemach; din *Wartburg Krieg*, un poem din secolul al XII-lea, ce îl prezintă pe Lohengrin, „cavalerul lebedei", devenit eroul lui Wolfram von Eschenbach, unul dintre competitorii la turnirul poetic de la castel?

În Franța circula, de asemenea, o legendă legată de casa de Bouillon care l-a dat pe conducătorul primei cruciade, Geoffroi de Bouillon, care ar fi fost fiul cavalerului lebedei. Ordinul cavalerului lebedei din care făcea parte şi Ludwig al Bavariei, ale cărui obsesie, simbol, emblemă a fost… lebăda, trebuie şi el invocat cu acest prilej, alături de muzica sublimă a lui Camille Saint-Saëns din compoziția intitulată *Lebăda*.

Un complex de sugestii mitologice, artistice, coloristice care s-au sublimat în imagini şi simboluri transmit fiorul de muzică astrală, armonia eroticii cosmice sau o nouă conştiinţă estetică, postromantică, aceea a autosuficienţei poemului, starea narcisiacă a poeziei care se poate contempla în oglinda de gheaţă a apei devenită materie dură, statică. Să nu uităm că Eminescu nu mai asociază lebăda cu motivul romantic al „fecioarei pe patul morţii”, ci doar cu virginitatea: Dochia este fecioara din Carpaţi, înfăţişată într-un decor artizanal, în decorul lunar al Daciei locuite încă de zei şi al apei virgine, nici obsesia romantică a lebedei care cântă o singură dată, atunci când moare, un cântec trist şi nostalgic, asemănat cu despărţirea de lume. La el apare mai curând lebăda mallarmeană, tristă că n-a putut să treacă pragul spre puritatea metafizică a formelor perfecte, simbol al eului rămas prizonier pe pământ, să ciugulească mirul din apa îngheţată după ce a atins un nivel superior al cunoaşterii şi înţelepciunii. De ce mir? Aici poate ar fi o altă sugestie, legată de mitul lui Ganimed, tânărul frumos răpit de Zeus ca să toarne licoarea divină (ambrozie sau mirt?) în paharele zeilor şi apoi transformat în lebădă. La Eminescu, lebăda este mai curând destinată privirii şi mai puţin gândului interpretativ, chiar dacă acesta vine de la sine, din cultură şi din obişnuinţa de a încărca imaginea cu… gândiri. Sau face parte dintr-o *mise-en-scène* de concepte vide de sens, destinată contemplării frumuseţii în sine? Oricum, ea rămâne, aşa cum se întâmplă în poezia romantică, o vizibilă provocare la speculaţii şi amintiri culturale. Credem că motivul lebedei ne ajută să-l situăm mai bine pe ultimul romantic lângă „primii moderni”. Citãm din poemele eminesciene şi invităm pe cititori să mediteze la sensurile eminesciene ale imaginii lebedei, deoarece „le cygne est un signe”[1].

---

[1] „Les cygnes comprennent signe, dit le bourgeois, heureux d’avoir esprit”, observa Victor Hugo în *Mizerabilii*.

1. „*Trece lebăda pe ape*
Printre trestii să se culce.”

(*Somnoroase păsărele*[2])

2. „Când printre valuri ce saltă
Pe baltă
În ritm uşor,
Lebăda albă cu-aripele-n vânturi
În cânturi
Se leagănă-n dor;

Aripele-i albe în apa cea caldă
Le scaldă,
Din ele bătând,
Şi-apoi pe luciu, pe unda d-oglinde
Le-ntinde:
O barcă de vânt.”

(*Lebăda*[3])

3. „Dintre chinuri ce mă-neacă
Eu sorbeam mirul curat
Cum o lebădă se pleacă
Bând din lacul înghețat.”

(*Cântecul lăutarului*[4])

4. „Într-o luntre lemn de cedru ce uşor juca pe valuri,
Zâna Dochia se suie dezlegând-o de la maluri
Şi pe-a fluviului spate ea la vale îi dă drum;
Repede luntrea aleargă spintecând argintul apei,
Culcată pe jumătate, Dochia visa, frumoasă.
Şi la luntrea ei bogată lebede se-nham-acum.”

„*Luntrea cea de lebezi trasă mai departe, mai departe*
Fuge pe-albele oglinde ale apei ce se-mparte
Sub a luntrei plisc de cedru în lungi brazde de argint.”

(*Memento Mori*[5])

---

[2] Mihai Eminescu, *Opere I. Poezii*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999, p. 257.

[3] *Ibidem*, p. 740.

[4] *Ibidem*, p. 350.

[5] *Ibidem*, p. 391.

Bibliografie

Călinescu, G., *Opera lui Mihai Eminescu*, II, Fundația pentru Literatură şi Artă „Regele Carol al II-lea”, Bucureşti, 1935 (capitolul *Cultura. Descrierea operei*)

Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, *Eminescu şi romantismul german*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1986

Ferrari, Anna, *Dicționar de mitologie greacă şi romană*, Editura Polirom, Iaşi, 2003

Lurker, Manfred, *Wörterbuch der Symbolik*, Alfred Kröner Verlag Stuttgart

Niderst, Alain, *L'animalité: Hommes et animaux dans la littérature française*, Col. Études littéraires françaises, Günter Marr Verlag Tübingen, 1994

Résumé

„Le cygne est un signe”, voilà un jeu de mots qui pourrait exprimer un jeu de l'image et de l'écriture. Le motif de l'oiseau qui, comme la licorne, suggère la pureté, l'attraction de la virginité dans laquelle on retrouve le désir érotique insatisfait, mais sublimé, la beauté idéale, l'harmonie des lignes etc. Il y a beaucoup de sens différents et subtils, produits par l'art et la poésie européennes surtout dans les époques de raffinement esthétique: le narcissisme de l'acte poétique, le sublime du silence *vs.* la redondance présente dans la poésie classique et romantique.

Iubire misogină
la Eminescu şi Baudelaire

Puiu IONIŢĂ

Între postumele eminesciene, două texte au atras atenţia prin afinităţile lor frapante cu scrisul lui Charles Baudelaire. Este vorba de poezia *Când te-am văzut, Verena* [1], datând din 1876 şi publicată pentru prima dată în ediţia Chendi (1905) şi de *Gelozie*, o versiune ulterioară a aceluiaşi text, extinsă şi cizelată de poet în intervalul 1878-1880, dar publicată în volum abia în 1952 (inclusă de Perpessicius în *Opere*, vol. IV). De cealaltă parte stă, insolentă şi provocatoare, celebra *Une Charogne*, parcă pentru a pune la încercare vigilenţa comparatistă a criticii româneşti. Misoginismul celor doi poeţi trăda o asemenea analogie, încât istoriile separate ale aventurilor lor poetice trebuia să se regăsească neapărat într-o istorie comună. Opiniile au început să curgă oferind şanse nesperate de afirmare acelui spirit critic perspicace şi dezinvolt atât de răspândit la noi, care ştie să combine puterea de pătrundere cu imaginaţia şi intuiţia cu inventivitatea.

Prima referinţă apare la Constanţa Marinescu într-o teză de doctorat din 1912 – *Postumele lui Eminescu. Studiu estetic şi literar* –, care descoperă în poezia *Când te-am văzut, Verena* imagini compromiţătoare ce „evocă viziuni de cel mai dezgustător baudelairianism, incompatibile cu arta”[2]. Două-zeci de ani mai târziu, Călinescu presupune că „văditul accent baudelairian” din acelaşi poem e rodul unei lecturi din *Les*

[1] Titlul definitiv a fost stabilit de Perpessicius în acord cu manuscrisul şi în dezacord cu Chendi, care intitulase poezia *Cînd te-am văzut, Veneră*.

[2] Apud M. Eminescu, *Opere*, vol. V, ediţie îngrijită de Perpessicius, Editura Vestala / Saeculum I. O., Bucureşti 2000, p. 223.

Fleurs du mal, ipoteză îndreptățită, după opinia criticului, şi de faptul că, în „Convorbiri literare” apăruseră deja în traducere *Bohémiens en voyage* şi *Don Juan aux enfers*[3]. La rândul său, Perpessicius constată asemănarea şi consemnează observațiile, fără însă a interpreta fenomenul. Urmează mulți alți comentatori preocupați de apropierea dintre cei doi poeți şi decişi să găsească o explicație. Metodele de analiză sunt diverse şi perspectivele multiple. Se face apel la biografie, se invocă structura sufletească sau se priveşte totul printr-o grilă estetică. Cum de se pot întâlni în aceeaşi viziune doi poeți atât de diferiți: unul romantic, celălalt modern, unul occidental, celălalt răsăritean, unul catolic, celălalt ortodox, unul revoltat împotriva oricărei ordini, celălalt împăcat cu rânduiala cosmică şi cu rostul neamului său? Opinia majoritară admite în cele din urmă o înrâurire a lui Eminescu de către Baudelaire. Această înrâurire e însă una presupusă şi implicită, iar nu dovedită. Deşi Baudelaire era cunoscut şi, după cum s-a văzut, începuse a fi tradus la noi, deşi Maiorescu utilizase elemente de poetică baudelairiană în *O cercetare critică…*, studiu cunoscut de Eminescu, deşi acesta citise *Povestirile extraordinare* ale lui Poe traduse în franceză de Baudelaire, nu s-a găsit nicăieri vreo mențiune care să confirme o ascendență clară şi indubitabilă a autorului *Florilor răului* asupra poetului nostru. Într-un articol recent, intitulat *Eminescu şi Baudelaire*, Mircea Popa observă pe bună dreptate: „O influență directă, adâncă şi statornică a lui Baudelaire asupra lui Eminescu numai cu greu ar putea fi acceptată. Chiar temele comune sunt tratate de cei doi poți diferit”[4].

La ceea ce am putea numi teza baudelairianismului, unii comentatori au răspuns cu o antiteză: nu e nimic baudelairian aici, sursa imaginilor crude din *Când te-am văzut, Verena* şi *Gelozie* trebuie căutată în altă parte. În monografiile publicate în acelaşi an – 1962 –, Allain Guillermou şi Rosa Del Conte resping teza baudelairianismului. Rosa Del Conte intuieşte

---

[3] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1985, p. 81.

[4] Mircea Popa, *Eminescu şi Baudelaire*, în „Tribuna”, nr. 3, ian. 1994.

chiar că limbajul poetic al acestor poezii vine din direcția misticii ortodoxe care producea învățături de „păzire" a simțurilor, aşadar, „dintr-o tradiție de texte de disciplină ascetică"[5]. Cercetătoarea italiană, care determină configurările culturale de adâncime ale operei eminesciene pornind de la analiza stilului, pune adesea în fața acestei opere textele misticilor creştini remarcând între ele consonanțe uimitoare. Augustin, Dionisie Pseudo-Areopagitul, Ioan Damaschinul, Isac Sirul, Chiril din Alexandria, Grigore de Nyssa, Maxim Mărturisitorul – iată doar câteva dintre numele invocate în sprijinul ideii că expresia eminesciană este marcată lăuntric de tradiția spirituală ortodoxă intrată adânc în sufletul poporului şi răsfrântă în nestematele graiului strămoşesc. Versurilor din *Când te-am văzut, Verena* Rosa Del Conte le găseşte corespondențe în cântările de la slujba de îngropăciune („în al cărei splendid text sunt montate giuvaeruri ale Damaschinului") sau în *Molitvelnicul* de la Buzău din 1701 (influențat de o omilie a lui Chiril şi reprodus într-o carte pe care Eminescu o cunoştea – *Uşa pocăinții*).

Deşi sesizase filonul din care se trăgea misoginismul eminescian, Rosa Del Conte nu identificase încă sursa. O va face însă Ion Crețu, într-un articol publicat în 1965 în „Viața românească" – *Izvoare vechi folosite de Eminescu în scrierile sale* –, care arată că „imaginile macabre din versurile manuscrise ale lui Eminescu (…) se identifică uşor cu textul lui Nicodim"[6]. Este vizată, desigur, *Cărticica sfătuitoare pentru păzirea celor cinci simțuri* a lui Nicodim Aghioritul, tradusă de un anonim şi tipărită la Mănăstirea Neamț în 1826, aflată în posesia poetului şi transmisă apoi Bibliotecii Academiei prin donația Maiorescu. Punând versurile eminesciene alături de textul lui Nicodim, Ion Crețu constată că Eminescu a versificat pur şi simplu cuvintele monahului într-un moment de decepție față de iubita infidelă, însă, după ce descărcarea psihică s-a

[5] Rosa Del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, ediție îngrijită, traducere şi prefață de Marian Papahagi, cuvânt înainte de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, postfață de Mircea Eliade, Editura Dacia, Cluj, 1990, p. 322-323.

[6] Ion Crețu, *Izvoare vechi folosite de Eminescu în scrierile sale*, în „Viața românească" nr. 10/1965.

produs, le-a abandonat în lada cu manuscrise. Tomul aghioritic – ni se spune în acelaşi articol, dar şi în altul care îl precede (*Din aspectele limbajului eminescian*, „Limba română”, nr.2/1965) – a lăsat urme în mai multe poezii eminesciene, între care *Călin* şi *Pentru păzirea auzului*. Ion Crețu mai observă că limbajul poetic eminescian preia uneori metaforele lui Nicodim, cum ar fi, de pildă, „încăperile gândirii” sau „cămara inimii”, şi că textul monahului i-a plăcut atât de mult poetului, încât la un moment dat a transcris din el pasaje întregi, grupate sub titlul *Ochii. Iscoditorii firii*. S-ar putea adăuga că unele figuri din textul lui Nicodim generează în poezia eminesciană tipuri figurative şi modalități stilistice speciale, ceea ce înseamnă că rolul formativ al acestei scrieri nu se reflectă doar în limbaj, ci în structura ideatică şi în viziunea poetică. Eminescu nu preia metafore din textul lui Nicodim (care se inspiră, la rândul lui, pe filieră patristică, din poezia biblică), ci un anume mod de a metaforiza şi de a poetiza. De exemplu, comparația „privirea… ca mâini fără de trup” utilizată de Eminescu în *Când te-am văzut, Verena* şi *Gelozie* are în scrierea mistică un corespondent metaforic foarte bogat, ochii fiind numiți aici „făclii ale trupului”, „luminători ai feței”, „cei dintâi furi ai păcatului”, „cele două tentacule ale sufletului” sau „cele două mâini fără de trup cu care sufletul le apucă pe cele văzute pe care le iubeşte şi sunt departe, iar cele pe care nu le poate apuca cu mâinile (mai ales ochii cei frumoşi), pe acestea le apucă iarăşi cu ochii şi le dobândeşte”[7]. De asemenea, un procedeu precum epitetul exprimat printr-un substantiv folosit adjectival – „cel ce la frumusețe străină îşi aruncă ochii, nu *fecioară* (subl. n.), ci desfrânată îşi are lumina ochiului” – devine în poezia eminesciană deosebit de productiv: „lumină fecioară”, „basmele copile”, „fruntea-i copilă”, „cugetările regine” etc.

Să urmărim însă mai întâi filiația textelor în discuție şi apoi să tragem concluziile. Iată aşadar fragmentul lui Nicodim:

---

[7] Sfântul Nicodim Aghioritul, *Paza celor cinci simțuri*, Editura Egumenița, Galați, 2004, p. 121.

„Sfântul Ioan Gură de Aur şi Sfânta Singlitichia te sfătuiesc să foloseşti următorul meşteşug pentru a scăpa de patima ta, adică de idolul acelei fețe care s-a întipărit în imaginația ta şi cu care diavolul nu încetează a te supăra: scoate cu mintea ochii idolului aceluia, scoate-i carnea de pe obraji, taie-i buzele, scoate-i pielea de deasupra, care se arată a fi frumoasă şi gândeşte-te că ce se găseşte dedesubt este atât de greţos încât omul nu suferă a o vedea fără urâciune şi îngreţoşare. Nu este altceva decât o căpăţână despuiată şi un os înroşit, plin de sânge şi înfricoşat la vedere (…) Iar prea înţeleapta Singlitichia zice: «De se iveşte în cămările minţii o nălucire de vedere necuvioasă, se cade a o schingiui cu cuvântul şi astfel să se taie ochii [acelui] idol să i se scoată carnea din obraji, să i se taie şi buzele şi să se vadă închegarea cea urâtă de oase goale şi astfel să se socotească ce era [de fapt] cea dorită. Astfel poate fi oprit gândul de la rătăcirea cea deşartă. Căci cea iubită nu era nimic decât numai sânge şi oarecare flegmă amestecată. Trebuie însă să ne reprezentăm în gândul [nostru] că din toată fiinţa celui îndrăgit izvorăsc răni greu mirositoare şi putrezite şi, ca să spun pe scurt, se înfăţişează ochilor celor lăuntrici asemenea unui mort. Căci aşa se cade a ne îndepărta de dulcea pătimire»”[8].

Prima variantă, respectiv *Când te-am văzut, Verena*, este forma brută a unei trăiri prin care poetul se regăseşte în textul aghioritic:

Te miri atunci, crăiasă, când tu zâmbeşti, că tac:
Eu idolului mândru scot ochii blânzi de şerpe,
La rodul gurii tale gândirile-mi sunt sterpe,
De cărnurile albe eu fălcile-ți dizbrac.

Şi pielea de deasupra şi buzele le tai.
Hidoasa căpăţină de păru-i despoiată,
Din sânge şi din flegmă scârbos e închegată.
O, ce rămase-atuncea naintea minţii-mi? Vai!

[8] Sfântul Nicodim Aghioritul, *Paza celor cinci simţuri*, Editura Egumeniţa, Galaţi, 2004, p.124.

Nu-mi mrejuiai gândirea cu perii tăi cei deşi,
Nu-mi pătrundeai, tu idol, în gând vrodinioară;
Pentru că porţi pe oase un obrăzar de ceară,
Păreai a fi-nceputul frumos al unui leş.

Oricât fii mlădioasă, oricum fie-al tău port,
Şi blândă ca un înger de-ai fi cântat în psalme,
Sau dacă o heteră jucând băteai din palme,
Priveam deopotrivă c-un rece ochi de mort.

A doua variantă, *Gelozie*, mai elaborată şi mai lirică, pune sentimentul poetului într-o succesiune care descrie un proces sufletesc dureros şi complicat:

Tu nici visai că-n gându-mi eu fălcile-ţi dezbrac
De cărnurile albe şi gingaşe şi sterpe,
Că idolului mândru scot ochii blânzi de şerpe,
Tu nici visai că-n gându-mi eu faţa ta o tai,
Că ce rămase-atuncea naintea minţii-mi, vai!
Era doar începutul frumos al unui leş…
Ba mai treceai cu mâna prin perii tăi cei deşi,
Şi nici visai că gându-mi te face de ocară
Pentru că porţi pe oase un obrăzar de ceară
Şi că priviri grozave, ca mâni fără de trup,
Se întindeau asupră-ţi, cu ele să te rup,
Şi pe cât de frumoasă şi gingaşă la port
Eu te priveam atuncea c-un rece ochi de mort.

Pentru călugărul atonit dedicat total vieţii spirituale, *apatheia* (despătimirea, detaşarea, păzirea simţurilor, anularea dorinţelor) este o condiţie a desăvârşirii, o etapă a ascensiunii mistice către unirea teandrică. Rigoarea ascetică naşte în eremit o asemenea prudenţă, încât lupta cu ispitele de tot felul este minuţios şi îndelung pregătită. Nici o tentaţie nu este ignorată, nici o insinuare diavolească nu e trecută cu vederea – nevoitorul este mereu treaz, mereu atent, mereu gata de luptă. Între păcatele care pot sminti pe osârduitor cel mai ademenitor este desfrâul. Dintre toate fantasmele care ameninţă isihia cea mai înfricoşătoare este femeia. Silueta ei, mersul legănat, unduirea corpului, privirea şăgalnică, suavitatea vocii reprezintă

un întreg arsenal menit să zdruncine temeliile sufletului şi să rupă echilibrul interior. Iată de ce măsurile de preîntâmpinare a acestei rătăciri nu sunt niciodată îndestulătoare, iată de ce prezența feminină în spațiul monahal, asimilată uneltirilor necuratului, declanşează atacuri de panică! În *Părintele Serghi*, Tolstoi a descris magistral înfruntarea dintre nevoința vieții de sihastru şi neîndurătoarea ispită a feminității încheiată cu răpunerea pustnicului după ce acesta obținuse o victorie provizorie şi – vai! – înşelătoare. În lupta cu demonul desfrânării nici o măsură nu este de prisos, nici o precauție nu e inutilă. De la *Patericul* egiptean şi tratatele patristice despre feciorie până la cărțile lui Paisie Velicikovski sau Paisie Aghioritul, literatura ascetică acordă acestui aspect al năzuinței duhovniceşti o atenție sporită. Cartea lui Nicodim se înscrie în această serie ca un episod inspirat şi, după cum se vede, inspirator. Ea cuprinde sfaturi privitoare la „războiul nevăzut" pe care monahul şi creştinul în general îl au de purtat pe calea mântuirii. Este o învățătură întemeiată pe valorile neotestamentare, de unde se adoptă de altfel tonul intransigent şi standardul comportamental de o gravitate extremă. Astfel, păcatul se poate produce nu numai cu fapta, ci şi cu gândul, căci „oricine se uită la o femeie, ca s-o poftească, a şi preacurvit cu ea în inima lui" (*Matei 5,28*). Păzirea simțurilor este strâns legată de păzirea minții, a inimii şi a imaginației, întrucât monahul trebuie să-şi păstreze neîntinate şi sufletul şi trupul („Duhul vostru, sufletul vostru şi trupul vostru să fie păzite întregi" – *I Tesaloniceni 5, 23*).

Radicalismul ascetic întâlnit deopotrivă în mistica răsăriteană şi în cea apuseană nu trebuie confundat însă cu antisomatismul gnostic. Învățătura creştină nu postulează nimicirea trupului (ceea ce ar fi, evident, un nonsens), ci necesitatea mântuirii lui alături de suflet (dogmatica ortodoxă numeşte trupul „materie înduhovnicită"[9] sau „raționalitate plastici-

---

[9] Dumitru Stăniloae, *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol. III, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 2003, p. 434.

zată”[10] şi îl cinsteşte ca pe un vas de mare preţ: „Nu ştiţi că trupul vostru este Templul Duhului Sfânt?” – *I Corinteni 6, 19*). De aici şi până la severitatea vieţii de sihăstrie, cu ajunări dese şi privegheri îndelungate, cu rugăciuni necurmate şi munci istovitoare, aşadar de la o atitudine prietenească şi înţelegătoare faţă de trup la o austeritate neîndurătoare faţă de nevoile lui este o distanţă considerabilă, dar nu o prăpastie de netrecut. Viaţa misticului este una exotică şi paradoxală: îşi iubeşte semenii şi osteneşte pentru mântuirea lor, dar fuge de femeie ca să nu-şi piardă prin ea propria mântuire, este sensibil la tot ce e frumos şi îl înţelege pe Dumnezeu ca fiind frumuseţe, dar repudiază frumuseţea ispititoare a femeii, este detaşat de toate lucrurile consacrându-se nonfăptuirii, în acelaşi timp însă are o activitate interioară deosebit de intensă, pare un om simplu, ignorant sau chiar nebun, însă ascunde în suflet o înţelepciune dumnezeiască, îşi iubeşte trupul, dar trebuie să-l educe şi să-l spiritualizeze („mă port aspru cu trupul meu şi-l ţin în stăpânire” – *I Corinteni 9, 27*).

Putem intui că interesul lui Eminescu pentru cartea lui Nicodim se datora în primul rând calităţilor ei poetice. Cu sensibilitatea-i cunoscută faţă de tot ce era înalt ca gândire şi rafinat ca expresie, poetul se va fi entuziasmat în faţa acestor învăţături croite din metafore seducătoare, în care aspiraţia mistică îmbina adâncimea cugetării cu asprimea ascezei. El găsea aici o limbă românească elevată, născută din întâlnirea limbii populare cu rigorile stilistice şi teologice ale limbajului isihast, încărcat de aromele poetice ale *Filocaliei* şi ale *Scripturilor*. De bună seamă însă că şi erudiţia lui Nicodim, bun cunoscător al culturii greceşti şi latine, al gândirii patristice şi al *Bibliei*, îl va fi atras pe Eminescu. Dar ceea ce l-a fascinat îndeosebi a fost probabil substanţa poeziei mistice. Această substanţă, care, conform unei direcţii importante din teoria şi exegeza poetică a secolului al XX-lea, este poeticul însuşi, poezia pură în ipostaza ei inefabilă şi originară, îi va fi revelat lui Eminescu adevărul Poeziei, la fel cum periplul poetic îl duce pe Dante în Empireu, în faţa tronului dumne-

---

[10] *Idem*, vol. I, p. 391.

zeiesc, la fel cum, în lumea lui Shakespeare, umanul interacționează cu divinul, la fel cum clopotele din noaptea Învierii îl salvează pe Faust de la sinucidere sau cum poetica dostoievskiană atinge treapta sa cea mai înaltă prin iubirea creştină. Abatele Henri Brémond a reafirmat identitatea dintre poezie şi mistică, stabilind că poezia pură nu e nici senzație, nici sentiment, nici idee, nici limbaj, ci vibrație a tăcerii divine. Pentru Eminescu, care – avem motive să credem – lua cunoştință de sine citind *Cărticica sfătuitoare*…, poezia nu este un adaos, o podoabă a existenței, ci chiar temeiul ei. Arta sa poetică dezvăluie un misticism care nu vine nici din romantismul german, nici din literatura patristică, ci din poezia însăşi. De fapt, textul lui Nicodim nu îi pune la îndemână o poetică, ci poeticul, nu un mod de a poetiza, ci poezia. Este o întâlnire crucială, iar consecințele nu sunt uşor de evaluat[11].

Misoginismul eminescian e la fel de paradoxal ca şi cel al ascetului. Imaginile tari din textul lui Nicodim (preluate de autor din alte surse şi întâlnite ca locuri comune în literatura de gen) vorbesc despre lupta îndârjită a eremitului şi despre eroismul lui. Din gestul de a distruge mental chipul femeii răzbate setea de puritate şi de nepătimire. Violența limbajului nu e îndreptată împotriva femeii, ci a păcatului care poate veni prin ea, nu împotriva feminității, ci a fantasmelor prin care ea se strecoară în suflet. La Eminescu violența e mai întâi confe-

[11] Reproducem un scurt fragment de la începutul cărții, unde se poate vedea cât de adâncă şi de poetică este, în aparenta-i simplitate, învățătura mistică: „Pentru a înțelege mai bine problema care urmează, imaginează-ți în gândul [tău] că trupul se aseamănă unui palat împărătesc făcut cu o arhitectură preaînaltă de către un Ziditor cu o înțelepciune nemărginită. Capul este cerdac, inima este cămară prea tainică, grabnici alergători sunt duhurile, aducători şi străbătători sunt venele sub formă de țevi, iar ferestre sunt cele cinci organe ale simțurilor. Iar sufletul (…) trebuie să îl socoteşti ca pe un împărat înconjurat de trei puteri principale: rațiunea, simțirea şi voința. Aceste puteri se află în toate părțile trupului (sufletul se află în trup – spune dumnezeiescul Damaschin – ca şi focul care se află în tot fierul cel înroşit), iar ca unealtă rațională prin care lucrează [lucrurile] mai deosebite, are creierul. Scaunul lucrării şi puterii sale celei simțitoare şi voitoare, precum şi al ființei sale, îl reprezintă inima – după cum se va vedea mai pe urmă. Acest împărat are ca hârtie tabla imaginației pentru a scrie câte vin de afară prin ferestrele simțurilor" (p. 98).

sivă şi tributară, până la un punct, pesimismului său intratabil, pentru a deveni apoi retorică şi ademenitoare prin ricoşeu.

Anamneza dulcelui chip urmată de naşterea gândului pătimaş reprezintă o catastrofă pentru călugăr, o abdicare da la programul său spiritual şi o cădere în infernul deznădejdii. Iată de ce învăţătura este neînduplecată: „Dacă şi-ar fi păzit ochii lor, nici strămoşii noştri nu ar fi fost izgoniţi departe de Dumnezeu şi din Rai: *rodul pomului este... plăcut ochilor* (*Fac*. 3, 6), zice femeia. Auzi? A văzut, a pătimit, a luat, au mâncat şi au murit”[12]. Pentru poet însă, care la început se dorea o fortăreaţă inexpugnabilă în faţa pericolului erotic („Când te-am văzut, femeie, ştii ce mi-am zis în sine-mi? / N-ai să pătrunzi vreodată în luntrul astei inemi. / Voi pune uşii mele zăvoare grele, lacăt, / Să nu pătrundă-n casă-mi zâmbirea ta din treacăt”), înfrângerea este mai degrabă dorită şi savurată, deşi, pe lângă plăcere, iubirea aduce şi multă suferinţă: „Dar m-ai învins… Pătruns-ai a inimei cămări / Şi-acum luceşti ca steaua fatală peste mări / Pe gândurile mele… şi treci aşa frumoasă / Ca marmura de albă, cu gene lăcrămoase, / Şi cum pluteşti n-atinge piciorul de pământ… / Atârni precum atârnă nădejdile… de vânt”(*Gelozie*).

Dragostea încorporează la Eminescu misoginismul ca pe o necesitate (e un fel de mecanism de autoapărare ca în cazul unui organism care, atins de boală, îşi produce singur anticorpii). Sentimentele sale faţă de femeie sunt schimbătoare şi contradictorii. Aceasta îl tulbură, îl emoţionează. îl farmecă, îl înalţă, îl inspiră, dar în egală măsură îl face să sufere, îl întristează, îl dezamăgeşte. Uneori iubirea i se pare o tentaţie periculoasă pentru destinul său artistic, o abatere de la idealul cunoaşterii şi al creaţiei, drept pentru care nu răspunde chemării, dar după ce pierde iubita constată că „Totuşi este trist în lume” (*Floare albastră*). Alteori vede femeia ca fiind incapabilă să-i împărtăşească sentimentele – fie preferând pe un altul mai „îndrăzneţ” sau mai „ţanţoş” (*Luceafărul, Icoană şi privaz*), fie atingând acel nivel al frivolităţii unde misterul sacru al iubirii se transformă într-un joc mărunt (*Scrisoarea V*).

---

[12] Nicodim Aghioritul, *op. cit*., p. 128.

Experiența erotică i se pare câteodată atât de tulburătoare şi atât de dureroasă, încât seamănă cu „voluptatea morții" – *Odă (în metru antic)*. Prin urmare, își ia măsuri de „îmbărbătare", căci patima „slăbănogeşte mintea" şi face sufletul „muieratec" (*Pentru păzirea auzului*). Într-un alt moment, contemplând chipul palid al iubitei, are brusc revelația perisabilității cărnii. Cea din a cărei frumusețe răzbătuse cândva chemarea idealității, se pregăteşte acum să-i ofere spectacolul unei iremediabile prăbuşiri: „De-ai rămânea pe veci frumoasă, / Precum te simt, precum te văz, / Ca-n părul tău cel lung şi galben / Eu flori de-a verii să aşez // Dar în curând şi nici o umbră / Din frumusețea ta n-a fi – / Trei zile numai vei fi astfel / Apoi… apoi vei putrezi. / Pământ nesimțitor şi rece, / De ce iluziile sfermi? / De ce ne-arăți că adorarăm, / Un vas de lut, un sac de viermi?" (*Iar fața ta e străvezie*). Sentimentul care străbate această poezie (dedicată, se pare, iubitei de la Ipoteşti dispărute prematur) seamănă mai mult cu trăirile poetului îndrăgostit din *Un Charogne*, în sensul că misoginismul ambilor se naşte din suprapunerea a două perspective – a unui prezent încă fericit dar neliniştitor şi a unui viitor decepționant – care induc o tensiune teribilă în relația dintre cel ce iubeşte şi cel iubit.

Judecate în acest context, cele două poezii aşa-zise baudelairiene ne pot spune mai multe despre misoginismul lor decât dacă le analizăm separat. Dar să vedem în ce măsură misoginismele celor doi poeți se agreează, acum, când ştim că nici o filiație nu a fost dovedită între operele lor.

Încă de la apariția sa, în 1857, volumul *Les Fleurs du mal* a fost întâmpinat cu sentimente contradictorii. Optimismul editorilor a fost secondat de reticența publicului cititor, iar încurajările unor confrați ca Flaubert au premers rezervelor şi declarațiilor prudente ale altora. Puținele articole care întâmpinau cartea oscilau între entuziasm şi critică vehementă. Primirea ostilă, procesul care a urmat şi sentința (condamnarea cărții, retragerea ei din librării şi amendarea autorului şi a editorilor) nu l-au descumpănit pe poet, ci, dimpotrivă, l-au mobilizat. Titlul oximoronic (*Florile răului*), dedicația („Poetului desăvârşit, neîntrecutului magician al literelor franceze,

scumpului şi veneratului meu maestru şi prieten, Théophile Gautier, cu sentimentul celei mai profunde smerenii îi dedic aceste flori bolnave”), propria sa judecată asupra cărții („În această carte atroce mi-am pus toată *inima*, toată duioşia, întreaga mea *religie*, întreaga mea ură. Este adevărat că voi scrie contrariul, că voi jura pe toți zeii că e o carte de pur *meşteşug*, de *maimuțăreală*, de *jonglerie*, şi voi minți ca un şarlatan”[13]), primul poem, încheiat cu formula paradoxală „O! cititor fățarnic, – tu, semenul meu, – frate!” şi, în sfârşit, întregul volum, construit ca o sumă de antinomii fundamentale, continuă şi astăzi, după un secol şi jumătate de comentarii, să nedumerească şi să contrarieze.

Autorul însuşi a făcut tot ce i-a stat în putință să întrețină confuzia. De la ținuta distinsă, de *dandy* care desfide eticheta burgheză la extravaganțele care scandalizau până şi pe obişnuiții cafenelelor, de la prietenia cu rafinata Apollonie Sabatier la pasiunea devoratoare pentru mulatra Jeanne Duval, de la admirația pentru Poe şi Delacroix la şarjele antiromantice din *L'Art romantique*, de la distanțarea de ideologia burgheză şi luministă la implicarea în Revoluția din 1848, de la blasfemia din *Litaniile către Satan* la religiozitatea din *Jurnalele intime*, de la exaltarea a ceea ce este natural (bun sau rău, frumos sau urât), la elogiul frumosului artificial, de la dezinvoltura de poet boem la umilința de autor interzis care se justifică, de la orgoliul propriei inteligențe la trista despărțire de corpul său cu un an înainte de a muri propriu-zis, toate acestea fac din Baudelaire personajul cel mai extravagant de pe scena literelor franceze. Cât despre *Les Fleurs du mal*, rămâne mărturia lirică cea mai zguduitoare a crizei spirituale manifestate în conştiința omului modern. Acesta carte, parcă prea mică pentru o glorie atât de mare, poate furniza cele mai neaşteptate trăiri: cutremură, stupefiază, răneşte, alină, îndurerează, revoltă, corupe, excită, linişteşte. Poezia *Une Charogne* relevă aceeaşi disonanță fundamentală în sufletul poetului, aceeaşi ireductibilă angoasă:

---

[13] Fragment dintr-o scrisoare trimisă lui Ancelle în 1866, pe când lupta pentru publicarea celei de-a treia ediții a cărții.

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint ;

Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur s'épanouir.
La puanteur était si forte, que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir.

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.

Tout cela descendait, montait comme une vague,
Ou s'élançait en pétillant ;
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
Vivait en se multipliant[14].

---

[14] Fragment reprodus după volumul Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal / Florile răului*, ediție alcătuită de Geo Dumitrescu, introducere şi cronologie de Vladimir Streinu, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968, traducere de Al. Al. Philippide:

„Putreziciunea asta se răsfăța la soare
Care-o cocea adânc si liniştit
Vrând parca să întoarcă Naturii creatoare
Tot ce-adunase ea, dar însutit

Şi cerul privea hoitul superb cum se desfată
Îmbobocind asemeni unei flori ...
Simțind ca te înăbuşi, ai şovăit deodată
Din pricina puternicei duhori.

Din putrezitul pântec pe care muşte grase
Zburau greoi cu zumzete-ascuțite
Curgeau oştiri de larve ca nişte bale groase
De-a lungu-acestor zdrențe-nsuflețite.

Cu legănări de valuri si sfârâit de foale,
Zvâcnind si opintindu-se din greu
Părea ca trupul iarăşi, umflat de-un suflu moale,
Trăieşte înmulțindu-se mereu".

Versuri de o sinceritate dezarmantă, poate cele mai crude din întreaga poezie universală, care trădează, dincolo de posibila (şi superficiala) „plăcere de a displăcea”, o reflecţie gravă asupra iubirii, un demers metafizic încheiat cu plasarea acestui concept în orizontul valorilor absolute. Sadismul s-a născut aici din luciditate, din nevoia poetului de a-şi clarifica propriile sentimente în raport cu iubirea, asumată deja de conştiinţa lui ca *eidos* platonician. Scenariul imaginat (sau trăit realmente) de autor accentuează dramatismul de fond al cărţii obligându-l la o decizie majoră. În faţa cadavrului dezgustător, iubirea se transformă pentru poet într-o dramă a lucidităţii care nu se poate rezolva decât prin deschiderea către un plan transcendent. Ce mai poate însemna iubita pentru el, dacă atunci când o mângâie simte viermii colcăindu-i sub piele? Corpul ei graţios, obiect al unei adoraţii delirante, va sfârşi ca un hoit respingător:

> Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
> A cette horrible infection,
> Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
> Vous, mon ange et ma passion !
>
> Oui ! telle vous serez, ô reine des grâces,
> Après les derniers sacrements,
> Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses.
> Moisir parmi les ossements[15].

Totuşi, iubirea înseamnă mai mult decât atracţie fizică şi desfătări epidermice. Apelativele metaforice precum „regină”, „stea”, „soare”, „înger” aruncă punţi către o altă realitate – transcendentă – unde iubirea se va regăsi ca esenţă:

> Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine
> Qui vous mangera de baisers,

[15] „ – Şi totuşi ai să semeni cu-această-ngrozitoare / Putreziciune cu duhoare grea, / Tu, ochilor mei astru şi firii mele soare, / Tu, îngerul şi pasiunea mea! // Aşa vei fi, o! dulce a nurilor crăiasă, / Când, după-mpărtăşania de veci, / Ai să te duci sub stratul de flori şi iarbă grasă / Să mucezeşti printre ciolane reci”.

Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés![16]

O schemă asemănătoare găsim şi în *Les Métamorphoses du vampire*, unde corpul femeii apare mai întâi ca sursă a unor plăceri inegalabile („Je remplace, pour qui me voit nue et sans voiles, / La lune, le soleil, le ciel et les étoiles!")[17], pentru ca apoi să devină o arătare imundă („Quand elle eut de mes os sucé toute la moelle, / Et que languissamment je me tournai vers elle / Pour lui rendre un baiser d'amour, je ne vis plus / Qu'une outre aux flancs gluants, toute pleine de pus!")[18].

Tensiunea lirică rezidă la Baudelaire în contrastul dintre frenezia cu care se dăruieşte păcatului şi dispreţul cu care se priveşte după ce l-a săvârşit. Iubirea îi aduce promisiunea celor mai încântătoare voluptăţi şi deznodământul celei mai amare decepţii. Etern sfâşiat între fascinaţia iubirii şi zădărnicia ei, poetul lasă impresia că nu-şi îngăduie fericirea, că unica lui vocaţie este suferinţa. Această stare e întreţinută de un hiatus interior enorm, de o predispoziţie schizoidă irezolvabilă. Cititorul, avid de adevăr şi de substanţă umană, caută în paginile de jurnal semnificaţiile imaginilor care îi taie respiraţia. Or aici, antinomia funciară a poeziilor se adânceşte. Lumea apare ca „un vast sistem de contradicţii"[19], iar sufletul e văzut ca un câmp de luptă unde binele şi răul îşi dispută aprig întâietatea: „Există în fiecare om, în orice clipă, două postulări simultane, una către Dumnezeu, cealaltă către Satana. Invocarea lui Dumnezeu, sau spiritualitatea, e dorinţa de a urca o treaptă mai sus; invocarea Satanei, sau animali-

---

[16] „Când viermii te vor roade cu sărutări haine, / Atunci, frumoaso, să le spui şi lor, / Că am păstrat esenţa şi formele divine / Şi duhul descompusului amor!"

[17] „Şi pentru-acela care mă vede-o dată goală, / Sunt, cer, sunt soare, lună şi linişte astrală!" – traducere de Al. Al. Philippide.

[18] „Când din ciolane vlaga şi măduva mi-a stors, / iar eu cu lenevie spre dânsa m-am întors / Să-i dau o sărutare de dragoste zării / Doar un burduf cu pântec umflat de murdării." – traducere de Al. Al. Philippide.

[19] Charles Baudelaire, *Critică literară şi muzicală, Jurnale intime*, traducere şi note de Liliana Ţopa, studiu introductiv de George Bălan, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968, p. 9.

tatea, e bucuria de a coborî”[20]. Sufletul poetului răspunde aprobator acestei idei (de proveniență gnostică, se pare) intrată adânc în conştiința lui: „De mic copil – notează el – am simțit în inima mea două simțăminte contradictorii: oroarea de viață şi extazul vieții”[21]. De la coincidența contrariilor ajunge însă la dedublări bolnăvicioase: „Fiind copil voiam să fiu când papă, dar papă militar, când actor”[22].

Relația cu Dumnezeu apare la fel de stranie în aceste pagini confesive. Religia este cel mai important lucru din istorie, dar şi o sursă de prejudecăți dăunătoare. Dumnezeu este altul absolut, când bun, când rău. Iată de ce ruga poetului se transformă adesea în blasfemie, iar admirația în dispreț. Şi totuşi, *Jurnalele intime* dezvăluie la acest **poète maudit** o preocupare obsesivă pentru Dumnezeu şi pentru mântuire: „Dumnezeu şi adâncimea lui. Poți să nu fii lipsit de spirit şi să-ți cauți în Dumnezeu complicele şi prietenul care-ți lipsesc întotdeauna. Dumnezeu este eternul confident în această tragedie al cărei erou e fiecare dintre noi” (p. 322). Sau: „Încă din copilăria mea, tendința către misticitate. Convorbirile mele cu Dumnezeu” (p. 321). Sau: „A fi un om mare şi un sfânt pentru *tine însuți*, iată unicul lucru important” (p. 312). Şi iarăşi: „Gustul plăcerii ne leagă de prezent. Grija mântuirii ne leagă de viitor” (p. 308). Nevoia de rugăciune este vitală la acest rebel înduioşat de singurătatea lui Dumnezeu şi exasperat de propria-i singurătate: „Există în rugăciune o operație magică. Rugăciunea e una din marile forțe ale dinamicii intelectuale” (p. 285). Sau: „Rugăciune: dragoste, înțelepciune şi forță. Fără dragoste sunt doar un chimval răsunător”(p. 328). Pe ultima pagină din *Mon cœur mis à nu* citim: „Să-mi fac în fiecare dimineață *rugăciunea către Dumnezeu, rezervor al oricărei forțe şi dreptăți, către tata, Mariette şi Poe*, ca mijlocitori; să-i rog să-mi împărtăşească *forța necesară* pentru a-mi împlini toate datoriile şi să-i hărăzească mamei *o viață destul de lungă* pentru a se bucura de transformarea mea; să lucrez

---

[20] *Ibidem*, p. 299-300.
[21] *Ibidem*, p. 320.
[22] *Ibidem*, p. 319.

toată ziua, sau cel puțin *atât cât îmi vor îngădui puterile*; să mă încredințez lui Dumnezeu, adică Dreptății înseși, pentru reușita proiectelor mele; să-mi fac în fiecare seară rugăciunea, cerându-i lui Dumnezeu viață și putere pentru mama și pentru mine; să împart tot ce câștig în patru părți – una pentru viața de fiecare zi, una pentru creditori, una pentru prieteni, și una pentru mama; să mă supun principiilor celei mai stricte sobrietăți, primul fiind suprimarea tuturor excitantelor, oricare ar fi ele".

Astfel de răsfrângeri ale zbuciumului lăuntric al poetului pot schimba perspectiva de interpretare a misoginismului său. Apropierea de Eminescu nu este nici forțată, nici întâmplătoare, ci e motivată intim de un anume sentiment și de o anumită dimensiune culturală. Așadar, de ce doi poeți, diferiți ca structură, ca formație și ca opțiune estetică, toarnă aceeași doză de ură în iubirea lor pentru femeie? Dintre diversele răspunsuri posibile, trei ni se par mai potrivite: unul, psihologic, unul metafizic și altul mistic.

Din punct de vedere psihologic, misoginismul este un termen necesar în ecuația iubirii. fiind determinat de nevoia îndrăgostitului de a se apăra. Sentimentul iubirii este el însuși atât de crud cu îndrăgostitul, încât reacțiile sale defensive apar ca firești în interiorul acestui angrenaj inextricabil care este psihicul uman. Cine iubește mult suferă mult, iar cine suferă încearcă să-și limiteze suferința. Așadar, ambii poeți urăsc femeia din prea multă iubire față de ea.

În plan metafizic, iubirea este o idee, prin urmare o realitate transcendentă, sempiternă și imuabilă, o esență în fața căreia pălește tot ce e imanent și muritor. Cine o înțelege astfel nu o poate reduce la frumusețea fizică a unei persoane. Ceea ce numim (destul de impropriu, de altfel) misoginismul lor izvorăște dintr-o adâncă tristețe metafizică, sentiment comun, în ultimă instanță, tuturor oamenilor. Întrebarea care se pune aici este de ce idealizăm ceea ce iubim, de ce avem mereu tendința de a absolutiza iubirea noastră? Oare nu tocmai setea de nemurire pe care o poartă în sine iubirea ne face să simțim astfel?

Răspunsul misticii vine în prelungirea celui dat de metafizică. Iubirea este principiu cosmic, ne spun misticii, este

energie necreată (divină) în virtutea căreia există tot ce există. Omul nu se împlineşte în această lume decât prin iubire, pentru că cel care l-a creat, Dumnezeu (cauză şi totodată scop al vieţii sale), este, deplin şi necurmat, iubire[23]. Tristeţea metafizică pe care o pot resimţi poeţi din diferite colţuri ale lumii are legătură cu mistica, prezenţă misterioasă şi substanţială, care prin toate dimensiunile ei – metafizică, ontică şi estetică – străbate întreaga cultură universală. Pe o arie restrânsă, spiritualitatea europeană se confundă aproape cu creştinismul. Cultura europeană, aşa cum ne apare astăzi, datorează enorm misticii creştine, pe care o poartă (şi o va purta mereu) în matricea sa stilistică, în pofida tendinţelor negatoare induse de raţionalism şi materialism. Faptul e evident la Baudelaire, un răzvrătit trădând o nevoie acută de Dumnezeu – fie pentru a-l adora, fie pentru a-l defăima. Misticismul său, subliniat de comentatori ca Hugo Friedrich sau Marcel Raymond, este unul mai degrabă gnostic, eretic (cel puţin în poezii). Gândurile radicale despre iubire exprimate în aceleaşi *Jurnale intime* îl situează într-o zonă unde dogma patristică luptă cu înverşunare împotriva ereziilor gnostice. „Supărător în dragoste este că e o crimă la care nu te poţi lipsi de complice”[24], notează poetul, dezvăluind un dispreţ suveran faţă de trup în general, şi mai ales faţă de propriul trup. Dacă actul erotic e o crimă împotriva spiritului (aşa este el atât pentru ereziarh, cât şi pentru mistic), atunci „orice dragoste e prostituţie”[25], inclusiv dragostea omului pentru Dumnezeu. Această poziţie extremă derivă dintr-o definiţie mistică a iubirii („dragostea este nevoia de a ieşi din sine”) pe care poetul şi-o însuşeşte şi în acelaşi timp o deviază către o fundătură gnostică. Baudelaire exaltă răul ca un gnostic, în timp ce Eminescu vede în el un element necesar în economia lumii.

---

[23] „Cine nu iubeşte n-a cunoscut pe Dumnezeu, căci Dumnezeu este iubire” *I Ioan* 4, 8).

[24] Baudelaire, Charles, *Critică literară şi muzicală, Jurnale intime*, traducere şi note de Liliana Ţopa, studiu introductiv de George Bălan, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968, p.306.

[25] *Ibidem*, p. 309.

Aşadar, elementul comun din concepţia despre iubire a ambilor poeţi, care şi determină corespondenţele neaşteptate dintre operele lor, este mistica. Nu e vorba însă de o mistică explicită, dogmatică şi asumată ontologic sau de o trăire mistică în sens patristic, ci mai mult de o valorizare culturală şi estetică. La Eminescu ascendenţa mistică e indubitabilă. La Baudelaire trebuie căutată dincolo de şarjele gnostice şi de tribulaţiile nihiliste, care ar putea fi puse şi pe seama irascibilităţii sale înnăscute, şi pe seama narcoticelor.

Unii dintre comentatorii care nu aveau cunoştinţă de legătura operei eminesciene cu textul Aghioritului s-au grăbit să descopere în *Gelozie* şi în *Când te-am văzut, Verena* „o cale de depăşire a romantismului"[26]. În ce ne priveşte, credem că modernitatea lui Eminescu este numai aparentă. Fantasticul, terifiantul, monstruosul, macabrul, grotescul sunt categorii estetice frecvente în romantism unde dispreţul faţă de materie este direct proporţional cu setea de absolut. Prin urmare, ceea ce pare expresionism *avant la lettre* ţine de fapt de romantism şi vine, pe filieră barocă, din arta medievală. Toţi cei care s-au ocupat de estetica urâtului (Karl Rosenkranz, Michel Foucault, Umberto Eco ş.a.) au arătat că urâtul este o prezenţă permanentă în arta universală, că el face parte din artă aşa cum răul aparţine vieţii. Doar trei nume din pictura europeană a secolelor XV-XVI ar fi suficiente pentru a arăta că avangarda secolului al XX-lea nu era tocmai o noutate. Îi numim pe olandezul Jeronymus Bosch şi pe germanii Matthias Grünewald şi Hans Baldung Grien, ultimul fiind autorul mai multor tablouri – *Tod und Frau (Femeia sărutată de moarte), Tod und Maedchen (Fata şi moartea), Eva, die Schlange und der Tod (Femeia şarpele şi moartea), Die drei Lebensalter des Weibes und der Tod (Moartea şi cele trei vârste ale femeii)* – axate tocmai pe tema de care ne ocupăm.

Furia împotriva trupului din tablourile artiştilor amintiţi şi ale multor altora are la origini aceeaşi dorinţă de spiritualizare şi de mântuire, afirmată adesea deschis în opera şi în biografia

---

[26] Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1979, p. 82-83.

lor. Antisomatismul (ideea că trupul e rău) nu e numai o caracteristică gnostică. O atitudine concesivă şi chiar dispreţuitoare la adresa corpului găsim chiar în *Biblie*[27], însă creştinismul are o înţelegere mult mai largă a ideii de trup şi a legăturii lui cu spiritul. Ne aflăm deja în faţa unui motiv cu o lungă carieră în literatura universală. De la metafora trupului (*soma*) ca închisoare (*phrourai*) sau mormânt (*sema*) al sufletului din *Cratylos* 400c şi *Phaidon* 62b la acel *Madensack* („sac de viermi") al lui Angelus Silesius [28] şi până la celebra afirmaţie a lui Umberto Eco din *Numele trandafirului* potrivit căreia „toată frumuseţea femeii se reduce la piele", trecând prin idealismul lui Plotin care se ruşina că are un trup, prin dorul de absolut al lui Augustin, care observa cu durere că „între urină şi fecale ne naştem", prin infernul dantesc populat cu trupuri oribile, prin sumbrele reflecţii hamletiene privind perisabilitatea trupului, descoperim un filon consistent şi cu un deosebit potenţial imagistic în tematica universală.

În concluzie, putem spune că am identificat trei tipuri de misoginism – unul mistic, unul eminescian şi unul baudelairian – care alcătuiesc un triunghi. La Nicodim găsim un scenariu de apărare a celui care a depus jurământul castităţii, la Eminescu sesizăm o strategie lirică prin care se încearcă sensibilizarea iubitei, iar la Baudelaire descoperim o schemă platoniciană de trecere de la amor la iubire şi de la *eros* la *agape*. Toţi trei denunţă însă deşertăciunea pasiunii carnale, deşi motivele pentru care o fac sunt diferite. Misticul respinge erosul cu toată fiinţa lui. Pentru el iubirea însemnă exclusiv *philia* (iubire prietenească) şi *agape* (iubire jertfitoare). El nu poate iubi femeia întrucât îl iubeşte pe Hristos. Eminescu

---

[27] „Dacă suntem acasă în trup, pribegim departe de Domnul" (*II Corinteni 5, 6*); „Da, suntem plini de încredere şi ne place mult mai mult să părăsim trupul acesta, ca să fim acasă la Domnul" (*II Corinteni 5, 8*); „Duhul este plin de râvnă dar carnea este neputincioasă" (*Matei, 26, 41*); „Un duh n-are nici carne, nici oase" (*Luca 24, 39*); „carnea şi sângele nu pot să moştenească împărăţia lui Dumnezeu" (*I Corinteni 15, 50*); „Cine mă va izbăvi de acest trup de moarte?" (*Romani, 7, 24*).

[28] Angelus Silesius, Cherubinischer Wandersmann / Călătorul heruvimic, ediţie bilingvă, trad. de Ioana Pârvulescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007, p. 36.

iubeşte femeia cu scrupule de tot felul şi cu sentimente amestecate. O câştigă şi o pierde succesiv, fără a fi vreodată mulțumit cu ceea ce are. Baudelaire începe prin a iubi femeia cu un patos teribil, continuă prin a o detesta pentru precaritatea frumuseții ei şi sfârşeşte prin a da iubirii un sens înalt, spiritual. S-ar putea spune că misticul nu iubeşte pentru că iubeşte, Eminescu iubeşte cu ură, iar Baudelaire iubeşte cu voluptate şi dezgust. Prin urmare, misticul urăşte femeia pentru că ar putea-o dori, Eminescu o urăşte pentru că o doreşte, iar Baudelaire o urăşte pentru că a dorit-o. Pentru toți iubirea e un drum ascendent început cu o treaptă inferioară, iubirea senzuală, pe care însă fiecare o depăşeşte în felul lui printr-o moarte simbolică a trupului, dincolo de care iubirea îşi dezvăluie sensul transcendent.

Bibliografie

1. Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal / Florile răului*, ediție alcătuită de Geo Dumitrescu, introducere şi cronologie de Vladimir Streinu, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968
2. Baudelaire, Charles, Critică literară şi muzicală, Jurnale intime, traducere şi note de Liliana Țopa, studiu introductiv de George Bălan, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968
3. Călinescu, George, Opera lui Mihai Eminescu, vol. I-IV, Editura Minerva, Bucureşti, 1985
4. Culianu, Ioan Petru, Arborele gnozei – Mitologia gnostică de la creştinismul timpuriu la nihilismul modern, trad. de Corina Popescu, Editura Polirom, 2005
5. Del Conte, Rosa, Eminescu sau despre Absolut, ediție îngrijită, traducere şi prefață de Marian Papahagi, cuvânt înainte de Zoe Dumitrescu-Buşulenga, postfață de Mircea Eliade, Editura Dacia, Cluj, 1990
6. Eminescu, Mihai, Opere, vol. I-V, ediție îngrijită de Perpessicius, Editura Vestala / Saeculum I. O., Bucureşti 1994-2000
7. Eminescu, Mihai, Opere, vol. I-III, ediție îngrijită de D. Vatamaniuc, prefață de Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999
8. Friedrich, Hugo, Structura liricii moderne, traducere de Dieter Fuhrmann, prefață de Mircea Martin, Editura Univers, Bucureşti, 1998

9. Papu, Edgar, Poezia lui Eminescu, Editura Junimea, Iaşi, 1979
10. Popa, Mircea, Eminescu şi Baudelaire, în „Tribuna”, nr. 3, ian. 1994
11. Raymond, Marcel, De la Baudelaire la suprarealism, traducere de Leonid Dimov, studiu introductiv de Mircea Martin, Editura Univers, Bucureşti, 1970
12. Silesius, Angelus, Călătorul heruvimic / Cherubinischer Wandersmann, ediție bilingvă, traducere, date biografice, note, variante, postfață de Ioana Pârvulescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007
13. Stăniloae, Dumitru, Teologia dogmatică ortodoxă, vol. I-III, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 2003

Résumé

Les poésies eminesciennes *Când te-am văzut, Verena* et *Gelozie* ont de ressemblances si frappantes avec l'écriture de C. Baudelaire (en spécial avec le poème *Une Charogne*), que la critique littéraire roumaine a considéré indubitable le baudelairienisme de M. Eminescu. Cette opinion est toujours présente, même si, dans un article publié en 1965, l'historien littéraire Ion Crețu a démontré que la source livresque de ces deux poésies est un livre de Nicodim Aghioritul, *Cărticica sfătuitoare pentru păzirea celor cinci simțuri*, paru à Monastère de Neamț en 1826. Ce livre qui a appartenu au poète a été valorisé en différentes modalités. Les deux thermes de l'analyse comparative deviennent ainsi trois, la position du mystique ouvrant des possibilités intéressantes d'interprétations aussi pour le misogynisme baudelairien.

Les trois auteurs dénoncent la vanité de la passion charnelle, même si leurs motivations sont différentes. Le mystique refuse l'éros avec tout son être. Pour lui, l'amour est exclusivement *philia* (amour de l'amitié) et *agape* (amour sacrificielle). Il ne peut pas aimer la femme car il aime Christ. M. Eminescu aime la femme d'une façon problématique et capricieuse. C. Baudelaire est partagé entre la fascination et la futilité de l'amour. On peut dire que le mystique n'aime pas parce qu'il aime, M. Eminescu aime avec honte et C. Baudelaire aime avec volupté et dégoût. Autrement dit, le mystique déteste la femme parce qu'il pourrait la désirer, M. Eminescu la déteste parce qu'il la désire et C. Baudelaire la déteste parce qu'il avait la désirer.

Însemnări referitoare la receptarea poeziei lui Eminescu în Grecia

Andreas RADOS

Prezenta comunicare îşi propune să treacă în revistă câteva aspecte ale receptării creaţiei poetice eminesciene în patria lui Homer şi a lui Solomos şi nu intenţionează să examineze actul poetic propriu-zis de transpunere a acesteia în limba neogreacă. Ca în cele mai multe cazuri, marea poezie este aproape imposibil de tradus dintr-o limbă în alta. Faptul se datorează neputinţei de a surprinde corelaţiile şi interferenţele dintre elementele fonice şi semantice ale celor două plăsmuiri. De aceea un poet de concepţie ca Eminescu, care cântărea greutatea fiecărui cuvânt în relaţie cu ritmul întregului, solicită, din partea traducătorului, un efort major. „Din momentul – scrie Rita Boumi-Pappá (cunoscută şi ca traducătoare şi comentatoare şi a scriitorilor Tudor Arghezi şi Ion Creangă) într-o scrisoare adresată revistei «*Cronica*» din 10 decembrie 1966 – în care poezia a încetat de a mai fi numai muzică, simplă compoziţie de teme sau destăinuire individuală şi a cerut să pătrundă mai adânc în misterul creaţiei, să se coreleze cu simbolurile veşnice şi de neîmbătrânit, să le reînnoiască, poezia a căpătat o nouă greutate şi valoare. Această căutare dramatică a poeţilor este poate astăzi singura acţiune care pune la încercare puterile omeneşti în faţa misterului.”

Cunoscut şi apreciat astăzi pe toate meridianele lumii, Eminescu rămâne un semn distinctiv al poeziei române şi pentru cititorul elen de azi. Trebuie să recunoaştem totuşi că pătrunderea lui în spaţiul cultural neogrec s-a produs destul de târziu. Explicaţia faptului se datorează în primul rând necunoaşterii mai ample şi mai profunde a literaturii române în

Grecia şi, în al doilea rând, circulaţiei restrânse a celor două limbi.

Primele lucrări din creaţia sa au devenit cunoscute publicului elen în anul 1930, graţie traducerilor realizate de Mistakidis şi publicate în *Revista poeţilor*. În deceniile următoare, fenomenul receptării operei eminesciene în acest spaţiu s-a accentuat, îndeosebi prin contribuţiile de înaltă valoare şi sensibilitate lirică ale poetei Rita Boumi-Pappá, concretizate prin apariţia volumului M. Eminescu, *Poezii* (Editura Melissa, Atena, 1966). Eminenta traducătoare mărturiseşte că, încă de la primul contact cu lirica poetului „nepereche", a fost profund impresionată de creaţia acestuia şi adaugă că, prin ea, a început să cunoască istoria şi cultura poporului român: „Citind poeziile lui Eminescu – scrie ea în acelaşi interviu, menţionat mai sus – *Memento mori* şi *Scrisoarea III*, am cugetat asupra dezvoltării istorice a poporului român de la leagănul său dacic până azi. Şi am cunoscut încă temeliile literaturii române, sinteza ei, luptele minţilor luminate ale veacurilor trecute pentru consacrarea limbii naţionale, folosirea tezaurului spiritual al poporului român ca bază a literaturii." Cuprinzând aproximativ treizeci şi opt de poezii şi poeme (din care amintim *Împărat şi proletar*, *Scrisoarea I*, *Memento mori*, *Singurătate*, *O, mamă*, *Mai am un singur dor* etc.), volumul de 215 pagini, ilustrat de Ligia Macovei, reprezintă cea mai importantă contribuţie a tălmăcirii lirice eminesciene în Grecia până în momentul de faţă. Trebuie să menţionăm că ediţia este completată cu studii de înaltă ţinută academică precum: *Viaţa lui M. Eminescu* de Rita Boumi-Pappá, *Păreri despre Eminescu* de poetul Nikos Popas, o analiză a *Luceafărului* făcută de Mihai Beniuc şi *Masca lui Eminescu* de George Călinescu.

În anul 2000, sub egida Uniunii Elene din România, apare la Bucureşti volumul *Poezii* de Mihai Eminescu, ediţie bilingvă, care reproduce de fapt traducerea Ritei Boumi-Pappá. Lucrarea este prefaţată de Aureliu Goci şi postfaţată de scriitorul Kostas Asima-Kopoulos. De asemenea, amintim şi pe coordonatorii ediţiei, Elena Lazăr şi Olga Mărculescu, cunoscuţi difuzori şi comentatori ai fenomenului literar neoelen în România.

Într-o lucrare elaborată de un remarcabil colectiv de filologi, literaţi şi oameni de ştiinţă din diferite domenii, care cuprinde peste 200 de personalităţi de prestigiu din lumea întreagă, începând cu Antichitatea şi până în zilele noastre, România este reprezentată de Mihai Eminescu. În acest *Lexicon biografic şi de ontologie universală* (2 vol.) apărut la cunoscuta Casă Editorială Gh. Papakonstantinou din Atena (1985), caracterizarea lui Eminescu este exactă şi adâncă. Lirica sa este „profund originală şi bogată în armonie şi dramatism. Opera lirică a lui Eminescu, dintre cele mai alese cuceriri ale epocii sale, este plină de durere şi de ardoare pentru sublim. Locul lui în poezia romantică a lumii este fundamental. Pesimismul său filozofic, totuşi, se asociază cu acea încredere în soarta patriei sale şi-n valorile sale naţionale care se exprimă, în cele din urmă, prin acea simpatie şi dragoste pentru cei săraci şi prigoniţi”.

În acest context, semnalăm excelenta traducere a poemului *Luceafărul* (ediţie bilingvă) realizată de poetul Dimos Rendis-Ravanis, un bun cunoscător al celor două limbi. Volumul de 70 de pagini, apărut la Editura Thukididis din Atena în anul 1989, este ilustrat de Ligia Macovei şi mai cuprinde două introduceri semnate de Takis Adamos si Dimos Rendis-Ravanis. Ediţia este îngrijită de Sokratis Kotolulis, autorul unui dicţionar neogrec-român.

Cele câteva însemnări ale noastre nu au pretenţia de a fi o prezentare completă a traducerilor poeziei eminesciene în limba neogreacă, ci doar o parte din eforturile făcute pentru impunerea poeziei eminesciene în cultura greacă actuală.

Résumé

L’étude nous propose une analyse de quelques aspects qui envisagent la réception de la création poétique d’Eminescu dans le pays d’Homère. Andreas Rados est intéressé surtout à découvrir l’effort considérable fait par le traducteur, car il est presque impossible de surprendre les affinités et les interférences phoniques et sémantiques des mots. Pour exemplifier, il prend en considération les versions de Mistakidis (1930), Rita Boumi-Pappá (1966) et Dimos Rendis-Ravanis (1989).

O obsesie a eminescologilor: Aceeaşi*, ceva mai analitic văzută

Nicolae CREȚU

Eminescu – „ultimul mare romantic european”… O „formulă”, între mai multe, tentativă de a-l defini – sintetizator – pe autorul *Scrisorilor* şi al *Luceafărului*? Un adevăr simplu, cu argumente destul de la vedere, asupra a ceea ce îl situează pe poet, ca tonalitate şi spirit ce îi modelează, din adînc, opera? Ori, poate, cine ştie, doar o *eroare-clişeu* de o încă şi mai largă circulație, chiar dacă mai mult printr-un soi de neaşteptat „ricoşeu”, ca urmare tocmai a înverşunărilor polemice, tîrzii, pe care le-a declanşat şi încă la mai stimulează, cu intermitență?

Cert este că ea dă naştere la controverse, că n-a trecut nici neobservată, pierdută cumva între atîtea altele, nici îmbrățişată unanim, într-un acord general, mai mult decît paşnic: şi că ea a făcut, prin reacțiile pe care le-a provocat, să curgă nu puțină cerneală: ori, mai curînd – de la o vreme cel puțin – din tonerul „postmodern” mai aproape de care unii eminescologi sînt gata-gata să-l tragă, să-l aducă, sătui de prea detestata linie „tradiționalistă”, moştenită inerțial, pasiv, de la înaintaşii într-ale eminescologiei, aşa de… monotoni?

Desigur, de cîte ori se produce o astfel de tevatură, *pricina* ei merită atenție: dacă nu şi pentru alte motive, măcar sub raportul unei anumite „simptomatologii” culturale, care implică în ritmurile ei accente marcat istorice, „vîrste” ale schim-

---

* O versiune uşor comprimată a textului a fost publicată în „Convorbiri literare”, nr. 6 (iunie) / 2006, p. 83-85.

bărilor de repere categoriale, ca instrumente nu doar ale *situării*, ci şi ale *evaluării* şi *ierarhizării*, mai cu seamă în orizontul lărgit al abordării comparatiste.

Aşadar…

Tema „întîrzierii”, a rămînerii în urma „altora”, nu e chiar marginală, neglijabilă etc. în dezbaterile, „alertele” şi confruntările care au marcat – şi o mai fac încă şi „azi” – devenirea literaturii române: şi, într-o mai amplă deschidere, cea a culturii naționale în fond.

„De ce nu avem roman?”, elogierea fără margini a „modelului” Proust (Camil Petrescu) şi… inflația, interbelică, de proustianism, teoretizarea lovinesciană a „sincronizării” şi „diferențierii”, molipsirea rapidă de mode literare ca: „nouveau roman”, structuralism, chiar „telquelism”, o vreme aproape exclusiv pariziene, de ceva timp mai curînd americane (în special: „postmodernism”) sînt tot atîtea forme de manifestare a temerilor de „spectrul” rămînerii în urmă, văzută ca descalificantă, umilitoare etc. Categoric, o cultură care „respiră” liber şi bine are realmente nevoie să se compare cu altele, să descopere ceea ce este fecund şi dinamizant în evoluția lor, dar nu pe tipare superficiale şi mimetice şi nici într-un caz neselectiv, necritic, suferind de „teroarea” a ceea ce „se poartă” altundeva şi, vai!, ce ne facem?, iată, întîrzie să ajungă şi… la noi. Există centre de cultură „specializate” în astfel de „export”, de noi şi noi „modele” şi „tipare”, de urmat şi de ceilalți, mereu altele. Ironia este însă că „exportatorii” sînt, de obicei, deja pe cale de a lansa altceva, o nouă… noutate, la ei acasă, exact atunci cînd, „exportată”, moda – în plină difuziune –, uniformizînd, începe inevitabil a se „fana” şi-şi cere înnoirea acolo, în epicentrul propagării înseşi: ceea ce nu poate, la urma urmelor, decît să perpetueze (şi chiar să agraveze) complexele provinciale legate de incurabila teamă de rămînere în urmă, „desincronizare” etc. Azi pare de mirare că un Claude Simon putea fi atît de supraevaluat cîndva, că Brecht era aproape zeificat, că, în fine, semiotica sau „textualismul” au creat adevărate „febre”: şi că, dincolo de apogeu, lepădarea de ele şi „uitarea” urmau, încă şi mai vertiginos,

puseurilor de nu prea cu mult timp în urmă. Dar, în fond, nu e decît celălalt versant, coborîtor acum, al aceleiaşi mentalităţi, al aceluiaşi comportament cultural: dependente, imitative, „provinciale”.

O cultură matură, cu adevărat puternică şi substanţială, poate şi trebuie să practice o anume precauţie faţă de presiunea modelor repede schimbătoare, distingînd autentica *înnoire* faţă de ceea ce nu are mai mult decît „şansa” unei alte, efemere mode şi doar atît. Sînt literaturi (britanică, germană, italiană, greacă, rusă) în care înclinarea către o atît de grabnică „sincronizare” nu se manifestă, nu domină: există o stabilitate „garantată” de mari valori proprii şi, totodată, o conştiinţă, un orgoliu al unei identităţi profunde, apte (în articularea lor complementară) să apere de cine ştie ce panică a… „desincronizării”. De fapt, nici în literatura română cei mari cu adevărat nu suferă de o astfel de spaimă: nici marii noştri clasici, nici Rebreanu, Sadoveanu, Arghezi, Călinescu, Blecher, Mateiu I. Caragiale nu „se sincronizau”, încă şi mai spectaculos atemporal – Ion Barbu; şi, citiţi bine, nici Camil Petrescu, H. Papadat-Bengescu, Anton Holban nu se trădau pe ei înşişi încercînd să urmeze „modele” străine, oricît s-ar fi regăsit, eventual, unii dintre ei, *în parte*, în lectura acelora, căci nici admirativul Camil, nici, e drept, mai „dependentul” de model Holban nu-şi propuneau, nu încercau să fie, să devină, în romanele lor, versiuni româneşti ale lui… Proust.

Ceea ce, totuşi, nu anulează – doar îi limitează aria de manifestare a „simptomelor”, la un anumit nivel de creativitate, de forţă lăuntrică a propriei identităţi creatoare – realitatea unei „obsesii” şi teme culturale ale „sincronizării”, ale temerii excesive de riscul „rămînerii în urmă”.

Eminescu are, în cultura noastră naţională, un statut – cîştigat, desigur, în timp, cucerit: *et pour cause*! – care îl depăşeşte pe acela al unei mari valori: şi anume, pe acela al unui simbol. În consecinţă, formula de definire şi situare „ultimul mare romantic european” a fost simţită, receptată – de la o vreme – ca o subliniere, cu implicaţii *totalmente negative*, a rămînerii literaturii române în urma tuturor „surorilor” ei europene, de vreme ce o astfel de raportare cronologic-evo-

lutivă la contextul continental îl aşeza pe marele poet al românilor, cu tot cu aureola sa de emblematică genialitate, *hélas*!, „în coada” – *horrible dictu*! –, în ariergarda „plutonului” romantic al spiritului dintre Atlantic, Mediterana şi Urali. Greu de suportat aşa ceva, nu? Rezultat: multiple tentative de a-l „promova” în rama altor etichete istorico-literare, mai în pas cu „Europa”: N. Davidescu îi găsea „accente” simboliste, muzicale, alții îi descoperă – ca, de pildă, ieşeanul Al. Husar – „mărci” ale modernității, n-aş crede să fie cu totul exclusă, pînă la urmă, nici semnalarea vreunor „prefigurări”, anticipări etc. ale ludicului „postmodern” etc. E drept, însă, că dinspre tinerii „postmoderni” etc. vine mai curînd saturația unor „Dilematici” ale căror gust şi preferințe nu se regăsesc în Eminescu, „severi” cu igiena precară a Poetului, bla-bla-bla. Să se fi înşelat aşa de tare, în prețuirea lor, *pe citite*, spirite exigente ca Maiorescu, Ibrăileanu, Călinescu, Vianu (pînă la exegeți postbelici proeminenți: Ioana Em. Petrescu, Negoițescu), chiar orgolioase şi dificile, nu uşor de mulțumit (Ion Barbu, Blaga, Arghezi, Cioran, Nichita Stănescu…), să fi suferit asemenea individualități de vreun soi de molipsitoare „orbire” (ori, simplu, banal, conformism „fetişizant”) şi vine „acum” o ceată de copii „teribili” să ne spună, în varianta cea mai „îndulcită”, cea mai puțin violentă, că lirica eminesciană sună „vetust”, depăşit, străin lor şi generației lor? Eminescu nu e, el, vinovat cu nimic pentru astfel de „ieşiri” în public, în *mass media* etc. Nici încercările de a-l „moderniza” cu orice preț, nici negațiile pe placul unor liceeni *în blue jeans* nu pot schimba esența poeziei eminesciene, spiritul unei opere care aparține, prin *dominantele* ei, marelui romantism, oricîte ar fi semnele de depăşire a acestuia, de temporare „evadări” din climatul sensibilității şi „gesticulației”, retoricii romantice. Poetul o ştia prea bine: „Eu rămîn ce-am fost, romantic”.

Da, dar de ce i-am prelua o atare auto-„etichetare”? De ce nu l-am „apăra” de propria sa „declasare”, cu argumente pe care le-am putea invoca spre a-i „dovedi”, susține „modernitatea”, fie şi cu ilustrări şi trimiteri care nu trec niciodată dinspre „zonele” marginale ale operei (şi excepții etc.) către miezul ei, către natura şi modurile lirismului eminescian? Şi

chiar de nu vom convinge pe nimeni că Eminescu ar fi un „modern”, va rămîne măcar impresia că nici romantic sută la sută nu se mai poate spune că este, după genul acesta de… „demonstrație”.

Un adevăr esențial e cazul să fie, simplu, reamintit, *aici* şi *acum*: situarea, definirea unui autor, a unei opere în raport cu estetica unui curent, cu un anumit tip de sensibilitate şi „retorică” literară asociată lui, nu se face prin „măsurători” cantitative, procentuale etc., ci prin captarea unui spirit definitoriu pentru relația creatorului cu opera sa, *spirit* adînc modelator, şi *unificator*, dincolo de…, sau *peste* acele „excepții” care confirmă „regula”. Nimeni nu va putea nega dominanta romantică a atîtor *lieduri* şi elegii eminesciene, a *Scrisorilor*, a *Luceafărului*, a amplului poem *Memento mori* etc. Şi atunci ce e de făcut pentru a-l scoate, totuşi, pe autorul lor din formula, considerată inacceptabilă, minimalizatoare… „ultimul mare romantic european”?

Şi ce ar fi, totuşi, dacă ne-am apropia ceva mai mult de argumentele (deocamdată fără ghilimele subminatoare, ironice: cum e vorba de a le chema la „judecată”, la startul acesteia au dreptul la „prezumția de… nevinovăție”, şi de substanțialitate) puse în joc de „sincronizatorii” postumi ai lui Eminescu, atît de dornici să-l vadă – şi ei – mare poet, dar nu în ariergarda romantismului, ci printre, neapărat, „moderni”? Ori măcar alături de precursori proeminenți ai liricii moderne, de pildă: undeva în preajma unui Baudelaire, cel al *esteticii urîtului*, prin cel puțin unele pagini din *Les Fleurs du mal* (*Florile răului*).

Iată un text eminescian invocat nu doar o dată şi nici doar de către, mereu, unul şi acelaşi critic în favoarea situării lirismului eminescian în alte coordonate de orizont istorico-literar decât acelea ale poeticii romantismului: *Cînd te-am văzut, Verena…* Un sever glas lăuntric decide, vigilent, o „zăvorîre” sufletească defensivă în fața ispitirilor venite dinspre zîmbetul femeii şi al ochilor ei „puternic vicleşug”, dezvoltînd totul în viziuni grotesc şi chiar terifiant coşmareşti ale anatomicului urîțit astfel, deliberat, „cu metodă”:

Eu idolului mîndru scot ochii blînzi de şerpe,
La rodul gurii tale gîndirile-mi sunt sterpe,
De cărnurile albe eu fălcile-ţi dizbrac.
Şi pielea de deasupra şi buzele le tai.
Hidoasa căpăţînă de păru-i despoiată,
Din sînge şi din flegmă scîrbos e închegată.

Nu este o intensitate a cruzimii, în astfel de sîngeroase detalieri anatomice, de un crescendo şi un paroxism, totuşi, încă purtînd marca unui adînc (sorginte) de ordin pasional? Oricum, cu totul altceva decît un rece şi un calm, stabil dispreţ: reacţie ce ar fi fost, sigur, mult mai credibilă şi în „litera" ei. „Gesticulaţia" metaforico-simbolică a revărsării de o asemenea violenţă plastică va continua introducînd, s-ar părea, abia acum argumentul forte, decisiv, al detectării, la Eminescu, a unei „estetici a urîtului", anti-romantică, trans-romantică:

Nu-mi mrejuiai gîndirea cu perii tăi cei deşi,
Nu-mi pătrundeai, tu idol, în gînd vrodinioară;
Pentru că porţi pe oase un obrăzar de ceară,
Păreai a fi-nceputul frumos al unui leş.

Şi lirismul în linia lui *carpe diem*, ronsardian, de pildă, apela la ideea de thanatică, inevitabilă „scadenţă" în timp, dar fără reliefări ale dizgraţiosului, fără a umili (plastic, descriptiv) frumuseţea de „acum" a trupului şi chipului femeii. Procedarea eminesciană nu are cum să nu apară ca pedepsitor-răzbunătoare revărsare de furie: altfel spus, întoarcere pe celălalt versant al viziunii, sub semnul unui *amour désenchanté*: pe sine însuşi încearcă să se vindece astfel de ceea ce l-ar ademeni spre „Verena", eul liric pornit să distrugă, să destrame un farmec încă „mrejuitor". Dar mai putem vedea aici o convergenţă cu viziunea baudelairiană din *Une charogne* (*Un hoit*)? Sigur, rămîn unele semne de apropiere, dar şi fundamentul, şi nuanţele – şi tocmai ele sunt hotărîtoare – arată altfel decît la marele parizian subjugat de mulatra Jeanne Duval.

Reţeaua ademenitorilor nuri trupeşti, măştile versatile nu pot ascunde ceea ce se desluşeşte dincolo de înşelătoare înfă-

ţişări („înger” vs „hetairă”: „Priveam de o potrivă c-un rece ochi de mort.”). Apărarea bărbatului „de dulcea iscodire”, „de muiereşti cuvinte şi lunecoase sfaturi”, are nevoie de o voluntară întețire a mîniei: „În veci cătam în suflet mânia s-o întărt”, ca şi memento-ul cerebral: „viermele vieții”, sărutarea-„venin” a „păgînei zîne Vineri”, ce „dizbărbătează mintea cu valul amăgirii” etc. Se simte, mereu, imperativul (impus cu o voință de rezistență la temuta „dizbărbătare”) împotrivirii la, totuşi, încă „dulcea ochilor tăi vrajă”.

Consonanță cu Baudelaire, cu a sa „estetică a urîtului”? Mult mai firesc şi mai credibil, *reversul* unui *amour désenchanté*, *refluxul* unei iubiri – pasiune răvăşitoare, rezolvîndu-şi el însuşi tumultul oximoronic, „defensiv”-vulnerabil într-o *întoarsă* „laudă” a puterii lui Eros, oricît de crunte viziuni desfăşoară *îndrăgostitul dez-amăgit* în retorica lui *pamfletar misogină:* cu totul altceva, în fond, decît reversul *mizantropic* („ea” + „eu”, deopotrivă) baudelairian.

Şi nici cu alte „argumente” pentru o „sincronizare” postumă a lirismului eminescian, prin scoaterea acestuia dintre limitele aceleiaşi obsedante formule („ultimul mare romantic european”) lucrurile nu stau mai bine în ce priveşte logica subiacentă mânuirii lor pentru a-l face pe Eminescu, astfel, modern, sincron cu vârfurile timpului său în poezia europeană, şi nu rămas „în urma” acelora.

Un anume amestec de „ludic” şi satiric? Nu este el raportabil la matca mai largă a *ironiei romantice*? O conştiință ludică a *procedeelor* şi *artificiilor* care amenință, cu al lor spirit de rece „seducție” *tehnică*, de retorică „poetică”, adevăratele izvoare şi seve ale unui lirism dens, de profunzime? O înclinare, frecvent manifestată, către căi – ale sale, eminesciene – de absorbire în text a „meta-textului”, a unei dimensiuni semantice de ordinul unei poezii *autoreflexive*? Fără îndoială, există în astfel de coordonate şi „semnalmente” ale lirismului eminescian şi semne de *întrezărire* a *altceva*, dar mai toate sunt, în fond, încă – orice s-ar spune! – compatibile cu esența romantismului în poezie. Iar nuanțele? Dar este lirica romantică germană, franceză, engleză, italiană, spaniolă etc., la urma urmei, lipsită de o întreagă gamă, amplu desfăşurată de nu-

anțe? Alții, în alte culturi, de ce nu se zbat să-și „modernizeze” (exegetic), desigur: „de-romantizîndu-i” pe acei mari romantici care „depășesc”, prin nuanțe *ale lor*, orizontul romantismului? Doar pentru că romanticii lor nu sunt *tîrzii* („ultimii”), ca Eminescu?

În fond, însă, de ce nu am porni, invers, de la o altă abordare a „formulei” înseși: și în loc să încercăm a o combate frontal, sau măcar șubrezi, s-o supunem unei cu totul altfel orientate „lecturi”?

Căci în structura ei „de adîncime” (Chomski) se lasă, deloc forțat, întrevăzută sintagma „mare poet”: Eminescu n-ar putea fi „ultimul mare romantic european” fără a i se recunoaște în fond, *implicit*, calitatea, nivelul de „mare poet” mai întîi, ca fundament al acestei faimoase, obsedante „formule”. Cît privește vocabula „ultimul”, ea își mărginește sensul la o ordine pur *cronologică*, și nicidecum a unor trepte valorice, a unei ierarhii etc. Vor fi interpretat unii această „întîrziere” ca pe o (*ipso facto*) *coborîre* și pe scara valorilor? Mai mult ca sigur că da, că a fi „ultimul” între „marii romantici” li se va fi părut (celor porniți să se războiască cu mult circulata „formulă”) drept ascunzînd în ea o inferioritate totuși, o știrbire a acelui evaluativ „mare”: altfel spus, „*ultimul* mare romantic etc.” l-ar face pe Eminescu să apară, în ciuda „recunoașterii” etc., în ultimă analiză, mai puțin… „mare” decît ceilalți „mari romantici europeni”, care, toți, îl precedaseră.

Dar de ce am accepta o asemenea analiză drept una „finală”, necontroversabilă? Nu cumva a fi „ultimul”, cronologic, în seria istorică a marilor romantici este totuna cu a avea forța creatoare necesară – nu oricui dată – pentru a rămîne în esența unui curent pe cale de a „apune”, însă fără a apărea, cîtuși de puțin, drept o „individualitate” epigonică (sub raportul creativității), caz în care nu ar mai putea fi evaluat ca „mare”? Și, în fond, ce altceva ar putea explica vitalitatea perenă a liricii și lirismului eminesciene, dacă nu fidelitatea autorului *Scrisorilor* față de natura sa *creatoare*, față de *Weltanschauung*-ul și „tonalitatea” ce corespund vocației sale lirice reale, necontrafăcute, situate sub zodia unui *romantism tipologic*, și nu istoric? Crede cineva că Eminescu ar fi fost

preferabil să-şi trădeze, „machieze” această *natură creatoare*, pentru a nu mai fi „ultimul…” etc., ci, dimpotrivă, să intre astfel în pas cu Europa „modernă”, postromantică, a timpului său? De-ar fi făcut-o, n-ar mai fi fost Eminescu. Şi n-ar mai fi fost, mergînd împotriva naturii sale creatoare, nici… „marele poet”, lizibil „chomskian” în celebra (involuntar „celebrata” şi pe calea contestării ei vehemente, tenace) „formulă” privindu-l pe Eminescu – „ultimul mare romantic european”.

Marele liric român nu ţinea să se „sincronizeze”, nu avea asemenea spaime, ceea ce îl interesa era să fie, să rămînă el însuşi, fidel sieşi, fondului său creator, vocaţiei autentice, proprie lui. Şi toate acestea îl îndreptau către, îl legau de un „romantism” *tipologic*, deloc stins odată cu cel istoric, clasat, „etichetat” muzeal etc. De ce ar trebui să „suferim” la gîndul că rămînînd el însuşi şi regăsindu-se, cu acea identitate umană şi creatoare care a fost doar *a sa*, inconfundabilă şi irepetabilă în acele dominante care disting la el sensibilitatea, imaginarul poetic şi lirismul, poetica romantismului, esenţa acestuia ca spirit, *Weltanschauung* şi „ton” al dicţiunii poetice, Eminescu a fost „ultimul mare romantic european”? Nu e oare evident că a fi un *mare* poet la „apusul” unui curent literar-artistic, de amploarea şi vigoarea romantismului este chiar o mai memorabilă performanţă estetică (pentru că mai ameninţată de căderea, alunecarea etc. în epigonism, după ceilalţi mari reprezentanţi ai aceleiaşi orientări)? Tocmai de aceea, *romanticul* Eminescu nu are de ce să fie „modernizat” artificial şi „reetichetat” critic, nici „apărat” de către „eminescologii” – vajnici negatori de la „Dilema”: pentru că el, aparţinînd unui romantism *tipologic*, trans-istoric, are de partea sa perenitatea unui *lirism esenţial*, profund şi totodată înalt, pe care distanţarea în timp nu-l „îmbătrîneşte”, ci îl înnobilează.

Résumé

Dans le contexte d’une certaine réaction négative à l’idée du retard pris, dans la littérature roumaine en général, par rapport au rythme de la succession des principaux courants littéraires et artistiques en Europe occidentale (surtout en France), la formule «le

dernier grand romantique européen», attachée au nom d'Eminesco, a éveillé de nombreuses tentatives d'appliquer à sa poésie d'autres « étiquettes » critiques, à savoir: « symbolisme », « modernité »… Bien qu'il y ait un « romantisme » typologique, qui n'est pour rien à être condamné, « évité », etc. (aurait-il dû, Eminesco, faire semblant d'avoir une sensibilité et une *Weltanschauung* autres que celles qui étaient réellement et organiquement *les siennes*), cette fameuse formule critique se laisse lire en profondeur comme reconnaissant au «dernier grand romantique européen» la qualité, tout d'abord, d'un des plus grands poètes lyriques de notre continent, d'autant plus remarquable que, sans devenir par rien un « épigone » des autres grands romantiques (qui l'avaient précédé), le Roumain Eminesco avait donné à l'âge final du romantisme *historique* en Europe la profondeur, le charme et la « magie » verbale de son art singulier, d'une vocation essentiellement romantique.

Istorie literară şi culturală

Cum trebuie citit Eminescu? Ipoteze de lucru

Antonio PATRAŞ

Într-o cultură tânără dar ambiţioasă, grăbită din start să recupereze timpul pierdut, cu riscul inevitabil al mimetismului şi improvizaţiei, personalitatea lui Eminescu a putut lăsa impresia unui fenomen inexplicabil, menit să compenseze la modul eroic destinul nostru meschin, de popor mic, fără altă vocaţie în afara supravieţuirii cu orice preţ. Cauze dintre cele mai felurite au contribuit la cristalizarea mitului despre soarta tragică a poetului genial, imagine revizuită apoi periodic, cu exagerări pasionale de o parte şi de alta, de la encomiasmul deşănţat al idolatrilor fără minte şi fără ruşine, la iconoclastia stupidă a semidocţilor cu pretenţii justiţiare şi a necredincioşilor sclifosiţi, răzleţiţi de turmă pe motiv că tămâia nu e de bună calitate. Trebuie spus însă că, la noi, fluierători în biserică au fost prea puţini. În consecinţă, nestingherită de nimeni şi de nimic, celebrarea cultului eminescian, intens politizată, şi-a găsit expresia cea mai caracteristică într-un grotesc spectacol de sminteală naţionalistă, la care gustul foştilor activişti cu lacrimă uşoară a ţinut să adauge din belşug garnitura obligatorie de folclor recondiţionat şi de greţoasă romanţă proletară, cu aromă de fabrici şi uzine. Din păcate, figurile de prim plan ale intelighenţiei noastre, când n-au avut curajul să tempereze asemenea triviale manifestări, au dat parcă şi mai mult apă la moară politrucilor apărători ai virtuţilor neamului, alimentând cultul strămoşilor şi al poetului naţional cu acea nesimţită invenţie numită protocronism.

De nu mă înşală memoria, într-un dialog cu Negoiţescu din anii '90, Emil Hurezeanu constata, foarte exact, că inte-

lectualul român a evitat dizidența nu atât din lașitate, cât din scepticism, preferând să nu-și riște inutil pielea și să rămână, în consecință, doar... „difident". Așa e românul: înțelept, nu erou. Ca atare, profilaxia prin uitare a trecutului imediat a și fost acceptată fără crâcnire drept unic remediu pentru sănătatea morală a națiunii. Nici personalitățile cărora li s-a acordat un credit imens după 1989 n-au schimbat cu nimic fața urâtă a lucrurilor, spre dezamăgirea oamenilor drepți, dar fără putere. Așa se face că, transformat din nou în mârțoagă propagandistică, Eminescu intră acum pentru încă multă vreme, cu voie de la stăpânire, pe mâinile murdare ale profitorilor de ocazie gen Păunescu-Vadim Tudor, altădată servitori onctuoși, oameni de curte ai tiranului odios convertiți peste noapte în directori de conștiință, conducători de oaste *ad hoc* în lupta pentru reîntregire și, la o adică, poeți sensibili, capabili să se înduioșeze mai ceva ca la teatru de soarta vitregă a fraților noștri din Basarabia.

În mod firesc, contextul a generat și o sumă considerabilă de producțiuni exegetice *sui generis*, unele stupide de-a dreptul, altele ingenios-tendențioase, elaborate după calapodul consacrat al hermeneuticii fără frâu, cu toate metehnele și clișeele aferente, mai vechi sau mai noi: utilizarea jargonului pseudo-filozofic de nuanță vulgar heideggerianizantă, în intenția „ontologizării" pedestrelor derapaje naționalist-xenofobe; exaltarea singularității geniului eminescian cu sprijinul decupajelor comparatistice avantajoase; absolutizarea valorii imanente a Operei; biografismul deraiat înspre epicul senzațional, de tipul *policier*-ului sau al romanului cu mistere; scenarita paranoic-vindicativă despre complotul universal și intelectualii criminali care au consimțit la asasinarea Poetului; comentariile cuminți ale profesorașilor de provincie cu veleități literare și sentimente curate, românești; scholiile alambicate ale eruditilor obișnuiți să citească textul în măruntaie; interpretările marcate de obsesia precedenței polivalentului spirit eminescian în toate cele, de la științele naturii la fizica cuantică. Nu trebuie uitate nici simpozioanele româno-basarabene cu Grigore Vieru, poduri de flori și chefuri lacrimogene pe muzica lui Ion Aldea Teodorovici, nici tradiționalele sesiuni

de comunicări sau colocvii pe aceeaşi temă eternă, încheiate cu pelerinajul inevitabil la locurile sfinţite de paşii binecuvântaţi ai geniului însingurat şi nefericit. Plictisitoarele întruniri comemorative s-au mai înviorat puţin abia după apariţia buclucaşului număr din „Dilema”, care a devenit la scurt timp un pretext ideal de indignare morală în mediul academic şi în universităţile populate încă abundent de somităţi cu trecutul pătat şi de lepre obediente, dar foarte sensibile la gândul revizuirilor de orice natură. În sălile de curs, la adunările oficiale, în presă, cei mai vajnici apărători ai tradiţiei, adică ai ierarhiilor fixate în comunism, s-au dovedit a fi, nici nu-i de mirare, taman oamenii vechiului sistem. Astfel, deşi era clar pentru toată lumea cu capul pe umeri că tinerii furioşi nu aveau dreptate, modul în care înţelegeai să răspunzi provocării făcea, totuşi, diferenţa, despărţind taberele.

Timpul s-a scurs, iată, încet încet, aducând cu sine pacea mult aşteptată. Denigratorii de altădată au amuţit, acoperiţi de ruşine. Contestatarii de ocazie s-au cuminţit şi ei, odată cu vârsta. Adulatorii încrâncenaţi ai nepieritoarelor valori autohtone s-au prăpădit de inimă rea. A venit, în sfârşit, momentul bilanţului lucid, echilibrat, care să dea lui Eminescu ceea ce i se cuvine în mod legitim, fără cadouri de prisos. Altminteri, partea poetului trage destul de greu la cântar ca să nu aibă nevoie de supralicitări jignitoare. De la această premiză salubră pleacă şi exegezele cele mai serioase din ultima vreme, în capul listei aflându-se, ca să respectăm ordinea apariţiei, volumul din păcate încă nepreţuit la adevărata valoare al lui Caius Dobrescu, *Mihai Eminescu. Imaginarul spaţiului privat. Imaginarul spaţiului public* (Aula, 2004), secondat de lucrarea avându-l ca autor pe Iulian Costache, *Eminescu. Negocierea unei imagini. Construcţia unui canon, emergenţa unui mit* (Polirom, 2008), deja cunoscută publicului larg şi foarte bine primită de critica avizată. Aş mai aminti doar, *last but not least*, culegerea de studii eminesciene semnată Ilina Gregori, *Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze* (Editura ART, 2008), care conţine reeditarea unei contribuţii anterioare, cu ecouri entuziaste în rândul specialiştilor (*Eminescu la Berlin*, 2002), plus numeroase alte pagini inedite, de interes

maxim. Însă dincolo de conținutul fiecărui volum în parte, dincolo de aportul personal în idee şi formă, țin să remarc similaritățile frapante de atitudine, ton şi metodă critică, aerul de familie care-i plasează pe toți aceşti exegeți în trena uneia şi aceleiaşi şcoli. E vorba despre istorismul cu alonjă interdisciplinară (în genul a ceea tradiția anglo-saxonă înțelege prin "cultural studies"), implicând comentariul contextualizant, rataşat la teoriile de ultimă oră.

Întorcându-ne la izvoare, constatăm că precursorul interpretărilor de tip determinist a fost nimeni altul decât Constantin Dobrogeanu-Gherea, jurnalist cu mare priză în epocă datorită mesajului umanitarist-eticizant al articolelor sale, talentat colportor de idei, autodidact reținut în memoria posterității drept întemeietor al criticii „ştiințifice" (mai exact, sociologice). Dar covârşitorul prestigiu intelectual al lui Maiorescu, polemist redutabil, adept al criticii normative care postula autonomia esteticului şi inefabilul metafizic al artei, a făcut să pălească ulterior steaua magistrului de la „Contimporanul". Apoi, resuscitarea corifeului socialist în anii de glorie ai proletcultismului atoatepustiitor pare să-i fi îndepărtat până şi pe admiratorii cei mai fideli, acoperind de ruşine nobilele intenții ale gânditorului. Normalitatea climatului intelectual de acum reclamă totuşi, cu necesitate, o revizuire onestă, fără mânie şi părtinire. Studiile apărute recent ne îndreptățesc să credem că a venit în sfârşit, şi pentru Gherea, clipa cea mare.

Să recapitulăm pe scurt câteva lucruri, sper, lămuritoare. Aşa cum se ştie, disputa dintre Maiorescu şi Gherea a pornit de la dezacordul privind cauzele pesimismului eminescian. Admirator declarat al lui Taine şi Sainte-Beuve, autori niciodată menționați de către mult mai învățatul său adversar, Gherea susținea că Eminescu e reprezentantul tipic al proletariatului intelectual, a cărui personalitate psihologică (temperamentul, sensibilitatea) e vădit modelată de mediu. În schimb Maiorescu, format la şcoala esteticii idealiste, încerca să proiecteze existența poetului pe nişte tipare abstracte, în acord cu portretul standard al geniului romantic. În mod firesc, Eminescu nu putea fi interpretat cu aceeaşi măsură, de vreme ce ideile adversarilor (provenind din şcoli filozofice diferite)

rămâneau, în esență, ireconciliabile. Normal, conceptele idealismului metafizic nu se lasă „traduse” în limbajul psihologic-sociologizant decât cu prețul unui vădit abuz terminologic, generator de confuzii inextricabile. Sofist redutabil, Gherea şi-a înfundat de fapt preopinentul pentru că l-a determinat să joace pe propriul său teren (vezi admirabilul studiu al lui Adrian Tudurachi, *Destinul precar al ideilor literare*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2006), de unde şi indecizia lui Maiorescu în explicarea conceptului de „personalitate” (definit când de pe poziția esteticii „transcendentale”, când în sens psihologist, pe gustul magistrului de la „Contimporanul”). Astfel, „polemica purtată inițial între două ideologii – una idealistă, alta pozitivistă – se transforma deodată într-o ciocnire între o doctrină (platonismul) şi un limbaj (psihologia)”; de aceea, „junimiştii nu mai aveau a se lupta cu socialiştii, ci cu ei înşişi, într-o încercare fără speranță de a vorbi o limbă care nu era a lor” (Adrian Tudurachi, *op. cit.*, p. 19; vezi întreg capitolul I al lucrării, intitulat *Tentația psihologiei*, p. 11-47). Lăsând locul de lider spiritual lui Gherea, cel puțin pentru generația formată în imediata posteritate a lui Eminescu (1880-1900), Maiorescu se retrage discret, spre a permite discipolilor fideli să lupte pe mai departe în numele său şi al junimismului doctrinar (dovadă eforturile disperate ale lui Constantin Rădulescu-Motru, Mihail Dragomirescu şi P. P. Negulescu de a da o replică pe măsură, în studii serioase, marcate de un vizibil pedantism academic, dar fără succesul scontat).

Revenind, trebuie să spunem că lui Maiorescu i se datorează aşadar, în mare măsură, invenția mitului eminescian, deopotrivă cu acel tip de discurs critic deprins să trateze opera ca pe un produs inefabil al spiritului, ceea ce va şi legitima ulterior, ca o consecință firească, elucubrațiile filozofante, divinațiile hermeneutice, ohtatul jalnic pe text (vezi tradiția interpretărilor în cheie structuralistă, existențialist-heideggerianizantă). Cu toate acestea, deşi exclude hotărât posibilitatea influențelor sociale, mentorul de la Junimea sfârşeşte prin a cădea în capcana unui determinism chiar mai radical, biologic, atunci când sugerează binecunoscuta explicație ereditară a geniului (în studiul din 1889). În fapt, Maiorescu voia să impună ideea

că personalitatea poetului modifică mediul, şi nu invers. Dar dreptatea a fost de partea lui Gherea, care a acceptat finalmente soluția influențelor reciproce.

De asemenea, criticul socialist are meritul de a fi vorbit pentru prima dată despre voluntarismul existențial (tradus prin cultul muncii şi al disciplinei, formulat explicit în publicistică) şi despre vigoarea senzuală a erotismului eminescian, anticipând interpretarea călinesciană, pentru ca mai apoi ideea confruntării elementelor contradictorii ce scindează tragic ființa poetului să devină un loc comun al exegezei, de la Ioana Em. Petrescu la Caius Dobrescu. Să nu omitem, totuşi, nuanțele. Dacă Ioana Em. Petrescu descoperă asemănări frapante între Eminescu şi Nietzsche, în linia unui existențialism modelat de subtile reverberații afective, Caius Dobrescu se arată interesat îndeosebi de contextul socio-cultural care a generat filozofia morții lui Dumnezeu şi a voinței de putere, de procesul cristalizării personalității creatoare, pe fondul crepuscular al decadentismului estetic şi al unei lumi în tranziție, o lume fascinantă, vie, „confruntată cu şocul libertății absolute a gândirii”. Demersul Ilinei Gregori are aceeaşi miză, şi anume de a-l readuce pe Eminescu din nou pe pământ, în mediul unde s-a format, printre cărțile pe care le-a citit, în sălile de curs, la Berlin, pe aleile parcului din Charlottenburg sau în muzeul egiptean al profesorului Carl Richard Lepsius. Rezultatul e pur şi simplu uimitor, de vreme ce inteligenta autoare izbuteşte să răstoarne, cu argumente greu de contrazis, răutăcioasa opinie călinesciană despre presupusul diletantism al poetului. Astfel, scopenhauerianismul lui Eminescu, departe de a fi doar banală operă de colportaj aleatoriu, cum s-a spus mereu, din inerție, se dovedeşte la confruntarea atentă a surselor o sinteză coerentă de elemente eterogene cu puternic timbru personal. În aceeaşi ordine de idei, manuscrisele ne obligă să tragem concluzia că nici egiptologia n-a fost doar o pasiune trecătoare, de amator rafinat.

Mă opresc deocamdată aici, nu înainte de a repeta că şi Iulian Costache duce mai departe moştenirea lui Gherea, trecută însă prin semiotică, estetica receptării şi alte câteva filtre hermeneutice. Ca momente de grație critică aş menționa

capitolul despre geneza romanței eminesciene sau paginile superbe despre *Epigonii*, text valorizat ca poem-cheie, simbol heraldic al Operei. Cât priveşte meciul dintre Maiorescu şi Gherea, Iulian Costache preferă să rămână imparțial şi să asculte de… Caragiale, martorul poate cel mai lucid al epocii sale. Or, în paginile evocatoare despre prietenul dispărut, dramaturgul se arată indignat şi-şi exprimă perplexitatea față de procesul incipient al mitificării, dând astfel pe deplin dreptate lui Gherea: „Ce Dumnezeu! Doar nu a trăit omul acesta acum câteva veacuri, ca să ne permitem cu atâta uşurință a băsni despre trista lui viață! … a trăit până mai ieri, aci, cu noi, cu mine, zi cu zi, ani întregi. Pe cine vrem noi să amăgim?”.

Ce s-a întâmplat mai apoi ştim prea bine: fascinația mitului a distrus din faşă microbul relativizant al inteligenței sceptice. Dar, luându-l drept călăuză pe Caragiale, eminescologii zilelor noastre au înțeles în sfârşit să acorde atenția cuvenită lucrurilor fireşti, care intră inevitabil în ecuația unei existențe dedicate exclusiv scrisului.

Abstract

The present study aims at establishing a general view on the main directions in Eminescu’s interpretation starting from the legendary argument between Maiorescu and Dobrogeanu-Gherea at the end of the 19^{th} century. Back to the roots of that still untarnished polemic, the young scholar might notice the grains of a quarrel which evolved all along the former century and can be traced in today’s most meritorious attempts to set forth a new image of the great poet’s life and work. It seems that in the consistent amount of Eminescian exegesis there are two unreconciled tendencies. The first, gathering all the studies inspired from Maiorescu’s guidelines (which were taken, in their turn, from the German philosophical idealism), might be circumscribed to the *structuralist* method, based on the immanence of the text. The second, focusing the intricate net of relations established between the text and the outer world and stressing upon the context, might be called *determinist* and springs from Dobrogeanu-Gherea’s intuitions about the so called „scientific” criticism (which is, as a matter of fact, a culturological method of

analysis applied, *avant la lettre*, to literature). The great retrieval of today's research brings to light an amazing fact: the scholars dropped out the aesthetical line and the structuralist derricks and turned to the sound investigation of the secret transfusions pouring to and from the literary work in the shapes of the world. The new wave of critics (Iulian Costache, Ilina Gregori and Caius Dobrescu) that earned their fame due to the claimed novelty of discourse and interpretation owes a lot to Gherea's perspective even though the source is often brought out. After all, the unquenched fight between the two unlessened personalities of the 19th century ended with a formal triumphant and with an insidious victim.

Luceafărul la 125 de ani

George POPA

Anul aceasta, în aprilie, s-au împlinit 125 de ani de la apariția, în Almanahul Societății Academice Social-Literare „România Jună”, din Viena, *Luceafărul* – pseudonimul de aur al lui Eminescu, la fel cum este, de pildă, *Hamlet* pentru Shakespeare, *Don Quijote* pentru Cervantes sau *Faust* pentru Goethe.

S-a scris mult despre capodopera eminesciană, s-au produs variate interpretări, în funcție de viziunea literară şi filozofică a exegetului. Diversele studii dezvoltă o largă paletă de comentarii care apropie sau identifică în luceafăr fie un înger, un *daimon*, pe Lucifer, ori sfântul, zmeul, zburătorul, titanul, arheul, Orfeu, Dionysos, Poseidon sau Hades, răpitorul Persephonei. Iar sursele de inspirație sau analogice au fost văzute de asemenea pe o întinsă arie: hinduismul, mazdeismul, bogomilismul, cartea lui *Enoch*, *Banchetul* lui Platon, romanul lui Apuleius *Amor şi Psyche*, poemul lui Byron *Cer şi Pămînt*, *Demonul* lui Lermontov, poemul *Éloa* al lui Alfred de Vigny, romanul *Hyperion* al lui Hölderlin, drama muzicală wagneriană *Lohengrin,* basmul românesc *Soarele şi luna* etc.

Astfel, *Luceafărul* a dovedit o excepțională capacitate de a induce elanuri metafizice. Amintim în acest sens două cărți de excepțională tensiune ideatică: *Eminescu o dell'assoluto* al Rosei del Conte, apărută la Modena în 1961, carte despre care Mircea Eliade a scris că a făcut să-l cunoască pe Eminescu mai sublim decît îl ştia înainte, şi volumul *Eminescu şi abisul ontologic* al Svetlanei Paleologu-Matta, publicată la Brabant în Danemarca, lucrare care se încheie cu cuvintele *„sfîntul nostru Eminescu”*.

Tot ce s-a scris despre capodopera eminesciană, cu înaltă pasiune intelectuală, de care vorbea Leonardo da Vinci, a creat un adevărat templu cosmic, printre cele mai sublime prin maiestate şi investiţie vizionară. Se confirmă astfel ideea lui Kant, din *Critica puterii de judecare*, conform căreia un exeget poate descoperi într-o operă poetică sensuri ascunse de care poetul nu şi-a da seama, pentru că nu poate controla dicteul pe care îl primeşte.

Avînd însă în vedere că unele interpretări au mers prea departe cu fantezia, iar altele, precum cea a lui Dobrogeanu-Gherea, au coborît prea jos cu nefantezia, şi amintind ideea lui Arthur Rimbaud – *„Ces mille questions / Qui se ramifient / N'amènent au fond / Qu'ivresse et folie"* – în succinta prezentare de faţă vom încerca să privim Luceafărul urmărind liniatura intrinsecă, logica internă a gândirii lui Eminescu, aşa cum reiese din textele sale. Descifrarea semnificaţiei esenţiale a poemului ne-o oferă autorul însuşi.

1. Textul principal de plecare este cel specificat de poet pe manuscrisul Luceafărului, unde se precizează că în poemul său este vorba despre geniu. *„Înţelesul alegoric ce i-am dat legendei Luceafărului este că, dacă geniul nu cunoaşte nici moarte nici noaptea uitării, pe de altă parte, aici pe pământ nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de-a fi fericit, El n'are moarte, dar n'are nici noroc. Mi s'a părut că soarta Luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pământ."*

Ce înţelegea Eminescu prin cei doi termeni evocaţi, pe de o parte, *geniul*, pe de altă parte *norocul*, precum şi ce raport credea poetul însuşi că are cu geniul?

Privitor la ultima întrebare, se ştie că Eminescu şi-a recunoscut genialitatea încă de la începutul perioadei sale creatoare: *„Dumnezeul geniului m'a sorbit din popor precum soarbe soarele un nor de aur din marea lui de amar."* Tot la acea vreme scria în poezia *Replici* – *„Eu sunt un geniu, / Tu o problemă*." Şi iată un text semnificativ din romanul *Geniu pustiu*, unde geniul este confundat cu luceafărul: *„O singură frunte unsă cu mirul lui Dumnezeu este în stare să formeze din oceanul cugetărilor o singură volbură gigantică, care să*

se-nalțe din fundul abisului pînă sus în norii gînditori din ceriul luceafărului ce se numeşte geniu.” „Ca un luceafăr am trecut prin lume”, va scrie mai apoi în *Odin şi poetul*.

Astfel, în Luceafărul este vorba despre propriul destin al poetului, încît Mircea Eliade afirmă: „Scriind Luceafărul, Eminescu a schițat cea mai bună autobiografie pe care un poet ar putea s-o prezinte sie însuşi şi lumii întregi”.

2. Întrebarea care constituie cheia sensului dat de Eminescu Luceafărului, priveşte definirea geniului. Această definiție, prin care, de fapt, Eminescu s-a explicat pe sine, se află în postuma *Povestea magului călător în stele.* În vastul poem se spune că geniul este un străin într-o lume străină. Este *„o lume în lume şi în vecie ține”*, şi anume, *„gîndire pură”*, o conştiință martor extramundană *„coborîtă în trupul cel urît”* şi dublată de *„micul eu”* intramundan, eul de serviciu în lumea empirică. Geniul este atât de străin acestei lumi, încît *„Dumnezeu însuşi se împiedică în cifrul său”,* pentru că *„sunt scrieri străine”*; geniul este o entitate care nu face parte din planul Creației. Cînd trupul său va fi risipit de vremuirea sortită celorlalți oameni, geniul coboară în nesfîrşirea vieții sale sufleteşti unde îşi va crea propria lume, asemenea Divinității:

Cum Dumnezeu cuprinde cu viața lui cerească
Lumi, stele, timp şi spațiu şi-atomul nezărit,
Cum toate ‘s el şi dînsul în toate e cuprins,
Astfel vei fi tu mare ca gîndul tău întins.

3. Se mai spune în acest poem că, în contrast cu restul oamenilor, în a căror trup, la naştere, coboară un înger, după ce pe cer le aprinde o stea purtătoare a sorții, a norocului – geniul nu are nici un înger şi nici o stea –, norocul fiind un privilegiu al destinului uman, indisolubil însă legat de perisabilitate, aşa cum precizează Demiurgul vorbind despre oameni: *„Ei au doar stele cu noroc / Şi prigoniri de soarte. / ...Noi nu cunoaştem moarte”.* Există deci o antinomie ireductibilă: *noroc şi moarte* pentru om, *nenoroc şi nemurire* pentru Hyperion.

4. În ce constă acel privilegiu rezervat oamenilor – norocul? În viziunea lui Eminescu, aşa cum afirmă în repetate rînduri, norocul este *iubirea*, de a cărei împlinire însă geniul nu are parte. De aici amara concluzie din poezia *S-a dus amorul…*:

Şi poate că nici este loc
Pe-o lume de mizerii
Pentr-un atît de sfînt noroc
Străbătător durerii.

Pentru geniu, acel *tu* al „singurătății absolute în doi" nu se află în lumea umană, afirmă magul în finalul poemului *Povestea magului călător în stele*, ci trebuie căutat într-un tărîm rămas nedefinit însă. Ce rol conferea Eminescu norocului iubirii, atât de pasionat căutată? În deosebire radicală, nu dragostea sentimental-romantică era în viziunea poetului, ci iubirea semnificată suprem, divin, sens ultim unicat în lirica universală:

Când ființele se-mbină,
Când cufund pe tu cu eu,
E lumină din lumină,
Dumnezeu din Dumnezeu.

Care era motivația unei asemenea concepții extreme despre iubire? Explicația se află în fenomenologia cosmogoniei.

La începuturi, *suferind de singurătate*, Unul şi-a creat, din iubire – *kama* Vedelor sacre – un *alter ego*, care este lumea. Dar Geneza a fost o nereuşită, deoarece, printr-un neînțeles viciu intrinsec Ființării, omul a fost condamnat dintru început, la suferință şi moarte, temă repetat reluată în poezii precum *Mortua est, Rugăciunea unui dac, Demonism, Confesiune*, *Mureşanu*. Or, Eminescu credea că iubirea are o menire cosmică, şi anume, unirea lui *tu* cu *eu* repară disjuncția primordială, *refăcînd unitatea Ființei Supreme* din preziua cosmogoniei. Prin iubire a fost creată lumea, prin iubire poate fi anulată

eroarea care a inaugurat Facerea. Cei doi contopiţi devin Preludiul ontologic, *„spiritul divin dinainte de Creaţie”*, aşa cum adaugă poetul într-un fragment postum. Este semnificativă întîlnirea dintre această viziune eminesciană cu cea a lui Empedocle, care afirma: *„Impulsul dorului, al iubirii retrăieşte memoria Unului”*.

În lumina acestor repere, amintim momentele esenţiale din *Luceafărul*.

Principiul feminin de la nivelul terestru – o fată de împărat, de o frumuseţe astrală şi divină – *„Cum e fecioara printre sfinţi / Şi luna printre stele”* –, prin urmare o frumuseţe absolută, pentru că absolutul trebuia invocat de un absolut –, are o iluminare: aspiră la unirea cu o făptură stelară. Omul a avut de întotdeauna vocaţie anamnestică celestă, dovadă toată istoria religiilor. Dar aici pămînteana vrea mai mult: o nuntă cerească, o hierofanie.

Privind acest fapt în perspectiva interpretării dată de Eminescu Luceafărului, înalta năzuinţă a Cătălinei corespunde unor analogii din realitate, şi anume, istoria dă mărturie despre femei dotate cu o inteligenţă deosebită care au avut revelaţia unei iubiri inspirată de un geniu, de un mare creator. La unele din ele tensiunea aspiraţiei a trecut pînă dincolo de viaţă, aşa cum a avut loc, de exemplu, cu iubirea Donei Jeronima de las Cuevas pentru El Greco, a Suzettei Gondard pentru Friedrich Hölderlin, iar mai de demult, legendara pasiune a Heloizei pentru Abelard, unul din cei mai străluciţi filozofi ai Evului Mediu; la altele însă, aşa cum s-a întîmplat cu „doamna brună” din sonetele lui Shakespeare, revelaţia a obosit, a urmat abdicarea.

Suferind de singurătate, asemenea Unului (şi nu fiind „excitat”, cum a afirmat un cunoscut critic; luceafărul nu era fiinţă hormonală, lucru pe care nu-l pricep comentariile care trec poemul prin grila freudiană), eonul de sus răspunde chemării Cătălinei, şi coboară în două rînduri, prima oară în culori luminoase, complementare:

Părea un tînăr voevod
Cu păr de aur moale.

Un vînăt giulgi se 'ncheie nod
Pe umerele goale. –

iar a doua oară, în culori dramatic contrastante:

Din negru giulgi se desfăşor
Marmoreele braţe.
El vine trist şi gînditor
Şi palid e la faţă.

De remarcat, luceafărul se arată în vis, deci în spaţiul năzuinţei spre ideal a fetei de împărat. Aceasta însă îi reproşează de fiecare dată tocmai stranietatea sa în raport cu viaţa, cu lumea pămîntească:

Străin la vorbă şi la port,
Luceşti fără de viaţă.
Căci eu sunt vie, tu eşti mort
Şi ochiul tău mă 'ngheaţă.

Consecutiv, ea cere luceafărului să renunţe la nemurire. *Să renunţe* – prin urmare – *la el însuşi*.

În continuare, au loc scenariile dublei întîlniri – terestră şi cerească: în vreme ce luceafărul pleacă dincolo de spaţiu şi timp spre Demiurg pentru a cere dezlegarea de nemurire, omonimul întru destin al fiicei de împărat, Cătălin, într-un colţ al palatului, îi predă acesteia lecţia practică de dragoste. Simbolică pentru definirea personajelor şi a conflictului onto-axiologic, este deosebirea dintre strâmtul ungher unde prinţesa se lasă prinsă în braţe de paj, şi spaţiul nemărginit în care visa la începutul aspiraţiei sale astrale. De altfel, întregul poem se desfăşoară în termeni simbolici de spaţiu, care se îngustează sau devine infinit, măsurând de fiecare dată, amplitudinea deschiderii spirituale, etica personajelor.

Zborul transtemporal al eroului poemului relevă dubla sa identitate, asupra căreia a insistat Rodica Marian: cu faţa la orizontul terestru, el este văzut în receptivitatea umană drept *luceafăr*, adică un astru aprins şi menit de îngerul coborît în

corpul fiecărui om, pentru a fi purtătorul norocului destinal al acelui om, fenomenologie uranico-telurică descrisă, aşa cum am văzut în *Povestea magului călător în stele*; în schimb, în ochiul Ființei Supreme luceafărul redevine *Hyperion*, substanță din Increat, adevărata sa natură, înzestrată cu *nemurire* (cum este scris în varianta poemului publicată în Almanah şi preluată de revista *Dunărea* din Brăila în acelaşi an), însuşire proprie increatului, acesta nefiind implicat în ciclicitatea antinomică moarte/nemoarte, aşa cum scoate în evidență Nicolae Georgescu.

Iubirea sa fiind absolută, Hyperion vrea să renunțe la *nemurire.* Dar Demiurgul refuză să-i schimbe absolutul arheităţii pe un absolut iluzoriu din lumea secundă. De ce? Pentru că renunțarea la statutul său de primordialitate, ar fi putut atrage prăbuşirea întregii ordini a Cerului, mai mult, a Adevărului Originar însuşi, care este cel al Primordialităţii:

Tu adevăr eşti datorind
Lumină din lumină
Şi adevărul nimicind,
M'aş nimici pe mine. –

afirmă Demiurgul care îi adresează eonului cuvîntul decisiv:

Iar tu Hyperion rămâi
Oriunde ai apune.
Tu eşti din forma cea de'ntâi
De veşnică minune –

strofă în litigiu critic, contestată şi eliminată de unii comentatori, dar care este fundamentală pentru înțelegerea faptului că *statutul de primordialitate, statutul de Idee pură transcendentă,* constituie *suprema axiologie ontică*.

În final, cele două sfere existențiale se despart ireversibil: luceafărul se întoarce în solitudinea purităţii increatului, pe când cei doi muritori îşi află împlinirea norocului dragostei într-un spațiu feeric al naturii. Dialogurile finale – dintre Demiurg şi Hyperion, şi dintre Cătălina şi luceafăr – delimitează

cele două lumi: de partea omului, orizontul îngust, hărăzit însă bogăției unei ființări cu dogoarea şi imprevizibilul său istorial, dar urmată de căderea finală în abis, iar de partea eonului uranic, transorizontul infinit, dar rece, golul anistoric pe toată derularea eternității în care eonul străluceşte, însă fără viață, aşa cum îi reproşează prințesa idolului ei de-o clipă. În invocarea finală a Cătălinei, de remarcat reaprinderea vocației cereşti de la început. Ea cere luceafărului binecuvîntarea norocului său omenesc şi-l roagă să-i lumineze gândul, pentru că năzuința spre ideal – care este lumină spirituală – rămîne o constantă originară a omului. Este aici ecoul unui aforism al lui Leonardo da Vinci: *„Cine şi-a legat viața de o stea, nu-şi va lua niciodată ochii de la ea”*. Acum însă luceafărul nu mai coboară, deoarece chemarea nu mai are loc în vis, ci în real şi dincolo de aspirația către eonul de sus, înlocuită cu îmbrățişarea unei făpturi umane, Cătălin, înnobilat acum şi el prin fiorul ceresc al iubitei sale.

În rezumat, poemul eminescian reflectă o întreită dramă:

▪ drama onto-axiologică a Genezei, ființarea fiind plătită cu moarte;

▪ drama absolutului, adică a geniului, plătită cu pururea însingurare;

▪ drama omului rămas captiv condiției sale purtătoare de *noroc*, plătit cu *prigoniri de soarte*, încheiate cu pieire.

Astfel, Luceafărul consemnează imposibilitatea pentru om de a ieşi din finitudine, de a-şi depăşi ființarea condiționată tanatic, iar a geniului de a salva – prin iubire – impasul primei zile a naşterii lumii, dehiscența creator-creație, Demiurg-om.

Multipla dramă a poemului se desfăşoară în cel mai amplu spațiu şi cea mai multă lumină din lirica universală, spațiu şi lumină care izvorăsc neîncetat din ele însele pînă se depăşeşte orice loc şi durată; mai mult încă, se ajunge la un *dincolo* unde nu se mai află nici abisul ființei nici abisul neființei, ci doar o tensiune în sine, fără capăt:

Nu e nimic şi totuşi e
O sete care-l soarbe,

E un adânc asemene
Uitării celei oarbe.

De subliniat faptul că extrema tensiune a gândirii din aceste versuri diferenţiază Luceafărul de creaţiile puse în comparaţie de diversele studii. De notat de asemenea, o fundamentală deosebire de ordin *etic*. Ca şi în poemul eminescian, în cartea lui Enoch, în Amor şi Psyche, în Eloa, Demonul, Lohengrin, este vorba de întîlnirea dintre ceresc şi pămîntesc; dar, pe cînd în Luceafărul personajul feminin se bucură în final de fericire, iar suferinţa solitudinii revine lui Hyperion, în creaţiile amintite, de fiecare dată personajul feminin este cel menit suferinţei, până la un destin tragic; doar Psyche este cea salvată, dar după ce este supusă la grele încercări de către Afrodita, mama lui Eros.

În lectura de mai sus, urmărită pe textele parcurse, s-ar părea că Luceafărul se prezintă ca un poem concluzionat, încheiat. Iată însă că poetul într-o notă de manuscris (2257, 429v), către finele vieţii sale lucide, îşi exprimă intenţia de *„a modifica luceafărul* şi mai ales *de a înălţa cu mult sfârşitul à la Giordano Bruno"*.

Ce îl va fi nemulţumit pe Eminescu din forma publicată a poemului, încît voia să revină asupra textului şi să refacă radical finalul? Evident, oricîte apropieri s-ar încerca de textele filozofului italian, nu am putea dezlega enigma acelor modificări, nu vom şti ce revelaţie a unei perspective ultime i se arătase poetului, prin care rezolva, poate problema Fiinţei şi a raporturilor sale cu iubirea, cu libertatea şi cu absolutul.

Este însă util să relevăm coincidenţa dintre unele principii ale gîndirii poetico-filozofice a lui Giordano Bruno cu cele ale lui Eminescu.

În opera sa principală, *De gli eroici furori* – despre entuziasmele eroice – filozoful italian afirmă că zborul intelectului celor rari nu sfârşeşte niciodată: *„Cei aleşi au inteligenţă cerească, posedă lumina divină. Puterea intelectuală nu se află niciodată în repaus, nu este nicicând satisfăcută cu un adevăr inteligibil, ci aspiră mereu şi mereu spre adevărul de necuprins... Ea străpunge bolta cerească, se avântă în nemăr-*

ginire şi, prin eter, pătrunde în sferele superioare, parcurgând – treaptă cu treaptă adevăruri tot mai înalte”.

Iar suprema aspiraţie a spiritelor dotate cu iluminare „divină” este *eliberarea metafizică*. Focul şi eterul – mistuire şi renaştere ca spirit pur – sunt suprarealităţile eliberatoare ultime care constituie cheia de boltă în gândirea poetică a lui Bruno: *„Nobilul foc mă înalţă şi mă mîntuie de natura inferioară... Pentru a ajunge dincolo de stele şi de empireul ceresc nu este nevoie de a deschide ochii spre cer, de a ridica mâinile, de a merge la templu, ci de o* lumină intelectuală *care vede dumnezeirea în sine însăşi, suflet din suflet, viaţă din viaţă, esenţă din esenţă”.*

Or, aşa cum am discutat în altă parte (*Libertatea metafizică eminesciană*, 2006), Eminescu medita la forme ale eliberării ultime, depăşind structurile ontice fundamentale care aparţin ordinei umane:

Ah! Cum nu suntem pe atunci când
Nici fiinţă nu era nici nefiinţă,
Nimic cuprinzător, nimic cuprins.
Nu era moarte, nemurire nu?

Prin urmare, pentru Eminescu eliberarea radicală însemna întoarcerea în anterioritatea absolută, dincolo de orice model de „lume”, dincolo de antinomiile moarte/nemoarte, fiinţă/ nefiinţă. Familiar al gîndirii indiene, Eminescu concepea universul ca fiind o diadă antinomică – adică o *Existenţă-care-există* şi o *Existenţă-care-nu-există,* iar realitatea ultimă se află dincolo de acest zăgaz dialectic. Pentru că din nonexistenţă, care este o stare potenţială (golul cuantic preaplin), poate naşte oricînd existenţa. Astfel, pentru un poet-gânditor cum a fost Eminescu, ascensiunea minţii nu se oprea la o limită, pentru că el tenta absolutul, iar absolutul este o *fata morgana* care fuge mereu şi mereu dinaintea oricărui zbor intelectual. Poetul îşi asumase destinal ceea ce Karl Jaspers denumea *„şansa minunată şi primejdioasă a Deschisului”*. Este de reţinut faptul că tot ceea ce a creat Eminescu reprezintă trepte pe suişul către

absolut. *Luceafărul* şi *Oda* (în metru antic) constituie momentele vizionare cele mai înalte atinse pe acest parcurs.

În cîteva cuvinte, care este semnificaţia capodoperei eminesciene? Prin abordarea destinului fiinţei în general şi al fiinţei superioare, al geniului; prin maxima deschidere în conceperea libertăţii spirituale; prin etica hyperionică, avînd dublă reflectare – către uman şi către transuman –, prin acest complex de probleme onto-axiologice ultime pe care le dezvoltă şi care conturează ceea ce putem numi *homo poëticus eminescianus*, *Luceafărul* poartă gena care structurează identitatea noastră spirituală. Şi totodată rămîne una din creaţiile cele mai deschise şi mai eliberatoare metafizic din literatura universală.

În acest moment aniversar al simbolului tutelar al spiritualităţii noastre, care este percepţia operei celui care *„şi-a muiat pana în luceafăr”*, cum inspirat afirma Tudor Arghezi? Exceptînd cuvintele luminate ale aristocraţilor minţii, unele voci disonante neagă sau încearcă să minimalizeze valoarea celui despre care Emil Cioran (deloc darnic în superlative pozitive) scria lui Constantin Noica: „Ce a căutat pe aici acel pe care şi un Buda ar putea fi gelos? …Un geniu de care nu încetez să mă mir că a putut apărea printre noi. …Fără Eminescu, neamul nostru ar fi neînsemnat şi aproape de dispreţ. A fost declarat unanim o apariţie inexplicabilă printre noi. La noi tot ce e adînc este declarat inexplicabil. …Fără Eminescu ar trebui să ne dăm demisia”.

Karl Jaspers afirma că pentru a ajunge la un poet este nevoie de o scară – pentru a ajunge la un poet-gînditor este nevoie de aripi. Despre aceste aripi vorbeşte autorul Luceafărului în finalul poeziei *Aducînd cîntări mulţime:*

Da, la voi se ’ndreaptă cartea-mi,
La voi inimi cu aripe.
Ah! lăsaţi ca să vă ducă
Pe-altă lume ’n două clipe.

Consonant cu gîndurile lui Jaspers, Seneca afirma: *„Despre lucrurile mari şi elevate trebuie să vorbim într-un stil*

elevat şi nobil”. Pentru că, va scrie mai tîrziu Cassius Longinus în *Tratatul despre sublim „nu se cade ca pentru o josnicie să apari necuviincios în fața posterității”.* Negatorii *„sfântului preacurat al ghiersului românesc”*, cum scria acelaşi Arghezi, țin să-şi asume un autostigmat, o pată pe vecie.

Cervantes afirma: *„Adevărul se poate îmbolnăvi uneori, dar nu moare niciodată”.* Iar Eminescu a transmis posterității următorul cuvînt, prin care a ținut să se definească: *„Am fost un om care a spus adevărul”.* Este vorba de adevărul poetic, unicul care întemeiază ceea ce dăinuieşte. Pentru că *„geniul* – afirmă autorul Luceafărului – *este a doua creațiune a lumii prin artă”.*

Astfel Eminescu putea spune, ca şi Hölderlin, că prin poezie a trăit ca zeii. Din acest motiv, poezia sa se cere a fi citită cu ochi cereşti.

Receptarea lui Eminescu pe Internet

Alina PISTOL

Literatura şi Internetul sunt două noţiuni care, dintr-o preconcepţie menţinută în continuare din inerţie şi în absenţa unei aprofundări, par ar fi incongruente pentru unii dintre cititori. În prezent, mulţi dintre lectorii formaţi de cărţile cu structură clasică resping apriori acest sistem mondial de comunicare, reprezentat de reţelele de calculatoare interconectate. O astfel de atitudine îi privează de un spaţiu virtual în care literatura se deschide unor posibilităţi nebănuite de acces la text şi la toate informaţiile adiacente lui, de semnalare a reacţiilor cititorilor şi a interrelaţionărilor acestora, pe baza creaţiei literare vizualizate. Domeniul acesta de cercetare este absolut nou şi ofertant, deschizându-se unor aprecieri dintre cele mai interesante şi inedite, atâta timp cât cercetătorul se poate „dezbrăca" de rigidităţile lecturii clasice.

În aceste condiţii, receptarea unui scriitor emblematic precum Mihai Eminescu pe Internet se sustrage condiţiilor şi evaluărilor iniţiate în contextul criticii literare tradiţionale. Noul format în care este prezentat textul, oportunitatea de a posta un comentariu imediat după lecturarea sa, de a relaţiona cu alţi cititori, de a avea acces la *link*-uri către alte *site*-uri cu informaţii suplimentare, modifică în mod esenţial caracteristicile fenomenului literar. Creaţia literară capătă în spaţiul Internetului o nouă existenţă, cu criterii de evaluare specifice, cum ar fi: cuantificarea numărului de vizualizări ale unui text literar, volumul comentariilor postate pe pagina electronică respectivă ori poziţia ocupată, în ierarhia motoarelor de căutare, de către un *site* dedicat unui scriitor anume. Prin urmare, şi în cazul lui Eminescu, cercetarea receptării operei

literare în cadrul acestui vast sistem de comunicare trebuie să ia în calcul trei noi factori determinanţi, care se propagă, aici, „în cascadă”: 1. *suportul de prezentare* 2. *percepţia sa* şi 3. *comunitatea cititorilor*.

1. *Suportul de prezentare*

Integrând Internetul conceptului actual de *media-cultură*, existenţa unor *site*-uri dedicate lui Mihai Eminescu aduce în discuţie recunoaşterea a două „necesităţi” ale demersului literar în acest context: apropierea textului de receptor şi depăşirea conceptului de canon literar[1] (şi, implicit, a distribuţiei sale sociale şi geografice)[2]. „A citi” se converteşte acum în „a vizualiza”, fiind posibilă aprecierea cantitativă a fenomenului: orice utilizator are acces la numărul de vizualizări – modalitate eficientă de apreciere a nivelului de interes al subiectului respectiv. Textul literar interacţionează astfel cu celelalte arte. Referinţa directă la poezia lui Eminescu şi la situarea acesteia pe pagina electronică duce la remarcarea depăşirii statutului de „artă netranzitivă”[3]. Poezia devine astfel un adevărat spectacol pentru receptor. Spre exemplu, pe cea mai mare videotecă virtuală, *www.youtube.com*, sunt postate cele mai cunoscute poezii ale lui Eminescu[4]. Textul (literar sau cu caracter biografic) se coroborează aici, prin afişarea succesivă pe ecran (adeseori, în recitarea remarcabilă a unor mari actori precum Adrian Pintea) cu muzica (prin compoziţii în interpretarea corului Madrigal, a lui Florin Bogardo, a trupei Mondial etc.), cu colajele de fotografii (în acord cu temele versurilor sau

---

[1] Vezi Harold Bloom, *Canonul occidental*, Prefaţă de Mircea Martin, traducere de Delia Ungureanu, Editura Art, Bucureşti, 2007 (I: 1994).

[2] Vezi şi Stéphane Santerres-Sarkany, „Poezia şi poeticitatea”, în *Teoria literaturii*, traducere de Cristiana-Nicola Teodorescu, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2000, p. 111-121.

[3] Cf. Jean-Paul Sartre, „Ce este literatura?”, în *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX. II. De la Lorca la Brook*, Antologie, postfaţă şi note de B. Elvin, traducere de N. Steinhardt, Editura Minerva, Bucureşti, 1973.

[4] Le cităm în ordinea postării lor: *Scrisoarea I*, *Glossă*, *Adio*, *La Steaua*, *Atât de fragedă*, *Dacă iubeşti...*, *Ce e amorul?*, *Ce te legeni?*, *Revedere*, *Mai am un singur dor*, *Pe lângă plopii fără soţ*, *Sara pe deal*, *Doina*, *Odă (în metru antic)*, *Luceafărul* ş.a.

reprezentând ipostaze ale poetului). Acesta devine astfel mult mai atractiv pentru cititor – mai ales pentru cel dintr-un alt spaţiu cultural, care nu a mai luat până acum contactul cu creaţia eminesciană. De asemenea, o întreagă generaţie – cea a tinerilor – îl descoperă astfel pe scriitor într-un context lipsit de schematismele programei şcolare. Cu cele peste două sute dintre secvenţele video de pe acest *site*, Eminescu ocupă un loc privilegiat, în comparaţie cu alţi scriitori români, cum ar fi: I. L. Caragiale (71), Nichita Stănescu (59), Ion Creangă (58), Lucian Blaga (51), Marin Preda (34) etc. Numărul acestor postări pare însă relativ nesemnificativ faţă de cele peste 20 000 dedicate lui Shakespeare, faţă de cele aproape 5 000 asociate lui Cervantes sau faţă de cele 1850, reunite sub numele lui Goethe.

În general, pe *site*-urile româneşti dedicate lui Eminescu se impune această simbioză *text-imagine-muzică*, mai puţin manifestă pe paginile electronice similare din străinătate. Argumentul unei asemenea opţiuni de prezentare este evidenţiat şi de către realizatorii www.eminescu.petar.ro, în secţiunea introductivă a *site*-ului: „A devenit aproape un clişeu sintagma modernităţii lui Mihai Eminescu, fiecare generaţie însuşindu-şi-l în aşteptările sale, în sensibilităţile sale, în idealurile sale. Astăzi, Eminescu riscă să se transforme în mit golit de conţinut pentru cei mai tineri. (...) Iată de ce Eminescu trebuie cunoscut într-o formă care să incite şi care să fie asimilată curiozităţii şi creativităţii neastâmpărate ale acestor generaţii". O asemenea importanţă acordată suportului de prezentare a textului literar serveşte şi unei funcţii de promovare a valorilor autohtone. Multe dintre aceste pagini virtuale includ şi *link*-uri către alte *site*-uri consacrate culturii române. *Site*-urilor dedicate lui Eminescu le este asociată, în acest caz, şi o valoare strategică – aceea de a difuza şi de a înlesni accesul la informaţiile referitoare la civilizaţia şi la spiritualitatea autohtonă. Identificăm aici încă o modalitate prin care tehnicile de comunicare duc la reînnoirea „tehnicilor intelectuale"[5], spaţiul de

---

[5] Vezi Jack Goody, *La raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, Éditions Minuit, Paris, 1979.

prezentare a textului literar devenind o sursă prețioasă de informații despre România, în general. În consecință, cititorii au șansa contextualizării operei lui Eminescu. Spre exemplu, pe www.cimec.ro, în paralel cu textele eminesciene pot fi accesate şi imagini inspirate de acestea, aflate sub semnătura unor artişti plastici precum: Camil Ressu, Alexandru Ciucurencu, Gheorghe Petraşcu, Sabin Bălaşa ş.a. Pe www.mihaieminescu.ro se regăsesc, alături de fragmentele din opere sau din critice, de o biografie sau de o bibliografie, şi o secțiune în care este redată o selecție din scrisorile semnate de către scriitor şi de către apropiații săi, precum şi o arhivă media (care cuprinde recitaluri de poezie). Cele şaisprezece volume ale operei complete prezente pe www. eminescu.petar.ro, însoțite de prezentarea cronologică a vieții şi a etapelor creației lui Eminescu, sunt dublate de fotografii reprezentative, similar *site*-urilor www.mihai-eminescu.net sau www.mihaieminescu.eu. În cazul acestui ultim *site*, receptorul dispune şi de opțiunea de a audia un număr impresionant de texte eminesciene (peste 150), în format mp3. Tot aici sunt reunite, în secțiunea audiocărților (în număr comparabil mai mic), şi textele recitate ale altor autori români – este cazul lui I. L. Caragiale (cu trei dintre nuvele sale), al lui Ion Creangă (cu 21 de texte) ori al lui Slavici (cu 11 fragmente din creația sa), printre alții.

Această proliferare a suporturilor de prezentare a textelor lui Eminescu de pe *site*-urile româneşti nu este atât de evidentă în cazul paginilor cu acelaşi profil din străinătate sau al celor care se adresează cititorilor de peste hotare. De această dată, numărul textelor traduse puse la dispoziția utilizatorilor reprezintă filtrul care orientează receptarea. Prin urmare, în secțiunea „poeților clasici" dedicată poeziei româneşti de pe www.romanianvoice.com, pagina lui Eminescu include 94 de texte, față de cele 80 semnate de George Bacovia, de cele 74 aparținând lui Lucian Blaga, de cele 55 ale lui Octavian Goga sau de cele 140 ale lui Nichita Stănescu, spre exemplu. Pentru aceste *site*-uri, remarcabilă este dispunerea în paralel a textului tradus cu cel original, pe www.users.rcn.com existând chiar o secțiune întreagă cu titlul *Traduceri comparate / Traslators*

side by side. Traduceri în peste zece limbi ale aceloraşi poezii în versiuni diferite regăsim pe www.estcom.ro, pe www.muc.de (cu versiuni inedite în chineza antică), pe www.dionysos-online.de (cu traduceri în germană), pe www.poetiromani.blogspot.com sau pe www.amazon.com[6]. Este aceasta şi o modalitate interesantă pentru un cititor străin de a asimila mesajul (în traducere) cu modulațiile şi inflexiunile limbii române. Contactul cu versul eminescian în original îl determină, de exemplu, pe un cititor american să posteze pe www.youtube.com următoarea remarcă: "I never realized how closely written Romanian resembles Latin" („Nu am realizat niciodată cât de mult se aseamănă româna scrisă cu latina"). Prin adoptarea unei asemenea strategii de prezentare a creației eminesciene, aceasta poate servi inclusiv popularizării limbii române şi difuzării culturii noastre la nivel internațional.

În cazul unora dintre aceste *site*-uri din străinătate, comentariul critic ce se adiționează traducerilor din textele poetului român capătă, pe alocuri, un caracter comparatist. Astfel, pe www.watremez.com sunt semnalate interferențele dintre opera literară a lui Mihai Eminescu şi cea a lui Gérard de Nerval[7]. Tot pe un *site* din Franța, www.jeanloup.roland.free.fr, alături de biografia, de poeziile sale şi de informațiile legate de România, se reliefează ideea contemporaneității lui Eminescu cu Verlaine şi Rimbaud, deopotrivă cu elementele esențiale care îl particularizează în contextul literaturii universale – „poète romantique, épris de culture populaire". Notele critice de factură comparatistă se regăsesc şi în fragmentele reproduse pe www.amazon.com. Este vorba despre lucrările a doi cercetători străini, dedicate operei lui Mihai Eminescu:

---

[6] *Site*-ul citat include cea mai mare librărie *on-line*, unde regăsim postate fragmente din traducerile poeziilor lui Eminescu, grupate sub titulaturile: *The Legend of the Evening Star*, Prospero Press, 1996; *In Celebration of Mihai Eminescu*, Learning *Link*s, 1995; *Poems*, Cartea Românească, 1989; *Selected Poems*, Gordon Press, 1977.

[7] Este reprodus aici studiul lui Michel Watremez, *Mihai Eminescu et Gérard de Nerval*, din „Caietele Mihai Eminescu", VI, Bucureşti, 1985, p. 143-166.

Kurt W. Treptow[8] şi Roy MacGregor-Hastie[9]. Şi pe *site*-ul românesc www.pontica.ro semnalăm comparaţia lui Sauro Albisani dintre *Palinodia* lui Leopardi şi *Scrisorile* lui Eminescu, graţie „forţei şi valorii lor profetice”[10]. Adoptarea unui punct de vedere comparatist în prezentarea operei lui Eminescu poate furniza unui cititor străin reperele unei receptări care să se apropie de intenţia realizatorilor acestor *site*-uri. Cum pentru mulţi dintre aceşti lectori numele lui Eminescu este, din păcate, o enigmă (dat fiind numărul redus de traduceri, în primul rând), furnizarea unor termeni de comparaţie familiari poate favoriza şi incita la o înţelegere mai profundă a mesajului eminescian. Prin aceste iniţiative este depăşit acel „mare prag” existent până nu demult în „vastul domeniu al raporturilor Est-Vest”, în ceea ce priveşte teoria şi comparatismul literar, despre care notează Adrian Marino[11].

2. *Percepţia operei literare*

Dincolo de carenţele legate de calitatea traducerilor sau de prezentarea incompletă a informaţiilor biografice şi bibliografice, remarcabilul avantaj al postării creaţiilor lui Eminescu pe *site*-urile de specialitate este acela al posibilităţii obţinerii unui răspuns imediat din partea cititorilor. Ne interesează, în primul rând, comentariile receptorilor străini, lipsiţi de preconcepţiile şi de şabloanele critice cu care sunt îndoctrinaţi cititorii români încă de pe băncile şcolii. Percepţia cititorilor străini asupra operei lui Eminescu este nealterată de etichetele criticii literare, de festivismul sau de varianta edulcorată a biografiei din programele şcolare. Citām în studiul de faţă unul dintre aceste comentarii, semnat de către un cititor din Anglia.

---

[8] Kurt W. Treptow, *Classics of Romanian Literature*, vol. 1, *Selected works of Ion Creangă and Mihai Eminescu*, East European Monographs, 1993.

[9] Roy MacGregor-Hastie, *The Last Romantic: Mihai Eminescu*, University of Iowa Press, 1972.

[10] Este reprodus aici studiul introductiv al lui Sauro Albisani din volumul bilingv româno-italian *Poesie/Poezii. Il genio della morte*, Editura Pontica, Constanţa, 2000.

[11] Adrian Marino, „O metodă comparatistă”, în *Comparatism şi teoria literaturii*, Editura Polirom, Iaşi, 1998, p. 160.

Acesta, pornind de la o traducere selectivă în engleză a textelor lui Eminescu[12], îndeamnă la parcurgerea în original a operei sale poetice: “This a good place to start if you’re in any way interested in Romanian culture as Creangă and Eminescu are Romanian cultural legends. As usual, though the translations are good, the originals are always best, as you would know if you’re read works by any great translated writer”.

Pentru cititorii străini, contactul cu textul eminescian se face prin intermediul traducerilor. Dacă, fără excepţii, creaţia literară aflată sub semnătura poetului român primeşte elogii, aprecierile vizând calitatea traducerilor variază. Spre exemplu, consideraţiile asupra *Luceafărului* (în engleză, *The Legend of the Evening Star*) sunt dispuse în mod divergent de către cititori, pe www.amazon.com: *A Wonderful and Engaging Translation* vs. *Wonderful poem, poor translation, unappealling drawings* (*O traducere minunată şi captivantă* vs. *Minunat poem, traducere slabă, desene neatractive*). În alte situaţii, traducerea serveşte pe deplin înţelegerii mesajului autentic al versului eminescian – pe www.youtube.com, poezia *La Steaua*, prezentată sub formă de colaj (muzică, text, fotografii cu imagini pitoreşti), este astfel evaluată de către un cititor american: “Beautiful! all the components: the music, the words, the performance (...) and the pictures. Thank you for sharing and thank you for the translation”. În alt loc – pe www.estcom.ro –, semnând o prezentare succintă a operei poetice a lui Eminescu, Simona Filip subliniază, din primele rânduri, inconvenientele legate de receptarea acesteia în alte spaţii culturale, determinate de absenţa unor traduceri pe măsură: “The poet Mihai Eminescu and his literary work are the prisoners of a special literary destiny and at the same time, a destiny similar to that of the writers of genius who didn’t have the chance to write and publish in an international language”. Într-o statistică a traducerilor din poezia românească şi a textelor postate pe Internet, primul loc este ocupat de către cele ale lui Nichita Stănescu – nu de către cele din opera literară a lui Mihai Eminescu, aşa cum ne-am fi aşteptat.

[12] Kurt W. Treptow, *op. cit.*

Edificator în acest sens este *site*-ul www.romanianvoice.com, pe care pot fi numărate 21 de texte traduse în engleză din creația poetică a lui Eminescu, 27 sub semnătura lui Nicolae Sirius (!) sau 24 – în cazul lui Nichita Stănescu. Poeziile lui Eminescu dispun de 17 traduceri în franceză – în comparație cu cele 16 ale lui Nichita Stănescu –, de 6 traduceri în suedeză – față de cele 8 ale textelor lui Marin Sorescu. Cu toate acestea, unicele texte traduse aici din lirica românească în germană sau în spaniolă îi sunt consacrate tot autorului *Luceafărului*. De asemenea, pe www.poetiromani.blogspot.com, deşi lui Eminescu îi sunt consacrate 7 traduceri în engleză (*Evening Star*, *The Lake*, *Venus and Madonna* etc.) – față de cele 6 din Nichita Stănescu –, acesta din urmă este singurul care se bucură, în acest caz, de comentariile cititorilor.

Un alt criteriu de evaluare a nivelului de receptare în spațiul Internetului a operei literare a unui scriitor vizează numărul de accesări. Pe orice *site* acest indice cifric dă măsura exactă a nivelului de receptare, a interesului de care se bucură textul respectiv sau a reacției pe care a provocat-o în conştiința lectorului. Dacă facem referință chiar şi numai la numărul de accesări ale textelor lui Eminescu de pe popularul www.youtube.com, descoperim că cel mai vizionat este *Atât de fragedă* (aproape 60 000[13]), urmată de *Mai am un singur dor…* (peste 35 000), *Sara pe deal* (în jur de 20 500), *Doina* (aproape 19 000), *Ce te legeni…* (peste 18 000), *Luceafărul* (în jur de 11 000) etc. Prin comparație, cei mai accesați scriitori români de pe *site*-ul citat sunt: Ion Creangă (*La cireşe* – peste 16 500 de vizualizări), I. L. Caragiale (*Vizită* – peste 16 000), Lucian Blaga (*Dorul* – aproape 16 000; *Lacrimile* – aproape 11 000) şi Nichita Stănescu (*Emoție de toamnă* – peste 5 500; *Poem* – aproape 4 500).

3. *Comunitatea cititorilor*

În cazul accederii la textul literar prin intermediul Internetului, actul lecturii nu mai este unul individual. Dată fiind

---

[13] Preferăm termenii aproximării pentru că aceste cifre suferă modificări notabile de la o zi la alta.

posibilitatea vizualizării comentariilor celorlalţi utilizatori şi a numărului de accesări, cititorul devine conştient că aparţine unei întregi comunităţi: cea a amatorilor de literatură. Or, dacă numărul de cititori de tipul celor „tradiţionali” este în continuă scădere, nu acelaşi lucru se poate afirma şi despre această nouă categorie de lectori „on line”. Trebuie avut în vedere şi că numai într-o singură lună numărul de utilizatori de Internet se măreşte cu încă un milion, potrivit statisticilor. Cenaclul literar este astfel transpus, încet, dar sigur, în spaţiul virtual. Acest fapt obligă, însă, la un plus de responsabilitate: comentariile postate rămân pentru mult timp la dispoziţia tuturor celor ce intră pe *site*-ul respectiv, având forţa de a influenţa receptările ulterioare.

În acest context, recomandările bibliografice se substituie unui act de modelare a „orizontului de aşteptare” mult mai eficient – de multe ori realizate chiar de către cititori, pentru cei mai puţin avizaţi. Există şi posibilitatea conectării imediate la *site*-urile de specialitate indicate pe pagina respectivă, economisindu-se timp şi efort. Spre exemplu, numai de pe www.literature-study-online.com pot fi accesate *site*-uri literare în 26 de limbi. Nu lipsesc de aici nici trimiterile către paginile dedicate scriitorilor români: Mihai Eminescu (9), Lucian Blaga (8), Tudor Arghezi (5), Nichita Stănescu (5), Ion Creangă (4), George Călinescu (1), Marin Preda (1) etc. Contactul cu opera eminesciană este pregătit, în cazul cititorilor străini, prin liste cu ediţii multilingve de poezii şi de critică. În cazul unui *site* franţuzesc, www.jeanloup.roland.free.fr, de pildă, cititorului îi sunt semnalate două ediţii ale poeziilor lui Eminescu în română, engleză, germană, rusă şi spaniolă[14] (unica operă a scriitorului disponibilă în librăriile din Franţa[15], după cum se subliniază), alături de trei lucrări de critică tra-

---

[14] Mihai Eminescu, *Poezii*, Editura Albatros, Bucureşti, 1971 şi *Dorinţa*, Editura Albatros, Bucureşti, 1976.

[15] Idem, *Le pauvre Dionis suivi de Cezara*, Editions Actes Sud, Collection Lettres Nouvelles, 1993.

duse[16], însoțite de câte un scurt comentariu – repere oportune unui prim contact cu creația sa.

Statutul de comunitate virtuală stimulează şi creează un spațiu favorabil schimbului de opinii, de comentarii asupra textului eminescian. Limbajul critic adoptat în această situație îşi însuşeşte naturalețea şi firescul celor sociale. Iată cum îndeamnă la lectura lui Eminescu un cititor din Michigan, pe www.amazon.com: "Today you're not even aware anymore of what your soul used to be… read and you might recover".

În acest secol XXI se împlineşte, într-un final, ceea ce Roland Barthes preconiza, în anii '50, în legătură cu actul receptării viitoare a literaturii: „(...) o reconciliere a verbului scriitorului cu verbul oamenilor"[17] – a oamenilor de pretutindeni, am adăuga noi. Eminescu este astfel descoperit şi dincolo de spațiul autohton, prin această rețea de comunicare ce elidează barierele de limbă sau geografice, ca instrument al globalizării. Mai rămân de eliminat şi lacunele datorate insuficienței traducerilor, mai ales pentru a depăşi „reducționismul" şi „caracterul sintetic" al datelor despre viața şi opera lui Eminescu, determinate de specificul comunicării pe Internet[18].

Printr-un exercițiu de imaginație, suntem convinşi că însuşi Eminescu ar fi creditat acest sistem de comunicare, intuindu-i posibilitățile infinite de documentare şi de difuzare – univers virtual în care nemurirea este asigurată, mai nou, prin succesiunea biților, textul rămânând postat pentru totdeauna. Cu vizionarismul său, poetul a înțeles că „*Oamenii* din toate cele fac icoană şi simbol" (*Epigonii*). Prin urmare, iată cum, în prezent, şi Internetul face loc creației, sub toate formele sale.

---

[16] Nicolae Iorga, *Histoire des Roumains et de leur civilisation*, Éditions Cultura Națională, Bucarest, 1922; Elena Balan-Osiac, *La solitude nostalgique dans la poésie roumaine, espagnole et portugaise*, Éditions Minerva, Bucarest, 1977; G. Călinescu, *La vie d'Eminescu*, Éditions Univers, Bucarest, 1989.

[17] Roland Barthes, *Gradul zero al scriiturii. Noi eseuri critice*, Traducere de Alex. Cistelecan, Editura Cartier, Chişinău, 2006 (I: 1953), p. 66.

[18] Cf. Bernard Miège, *La société conquise par la communication*, PUG, Grenoble, 1989.

Abstract

In the actual context of globalization, the literature and the internet are parts of the same communication system. This study elides their initial antinomy, because Eminescu's literary work has a new existence on the net – one that allows him to be known by a much larger number of readers. The evaluation of its new status must take act of the importance of the text's presentation, of the lector's immediate response and of the readers' community.

Insula lui Euthanasius*

Valentin COŞEREANU

Corolarul sublimărilor eminesciene este, neîndoielnic, insula lui Euthanasius. Izolată prin definiție de lume, ea este metafora sublimată a visului poetic şi, în esență, reprezintă locul pietrei din centrul cercurilor concentrice ale apei. Dacă se face o comparație între starea dintâi a iubirii ipoteştene şi cea a iubirii sublimate din insula lui Euthanasius, se va observa cu uşurință că ele sunt două stări congenere, ce provin din acelaşi aluat al poeticului; încet-încet, ele îşi vor urma, fiecare, destinul său. Starea genuină a iubirii trăite în arealul ipoteştean este, într-o primă fază, regăsibilă în *Cezara*. Desigur, nu se poate trece cu vederea că poezia primei tinereți are corespondențe în proza *poetică* şi că ecoul întâii iubiri se regăseşte în multiplele fațete ale iubirii dintre Ieronim şi Cezara. Din rațiuni însă ce țin de planurile diferite ale epicului, de structura ideatică a nuvelei, prima parte are drept cadru mediul citadin, iar cea de-a doua – izolarea din insulă. Insula este spațiul metaforic atât al vieții, cât şi al morții.

Întocmai ca în Edenul copilăriei, universul înconjurător este acelaşi: *Aerul acestei insule era plin de sărbători murmuitoare ale albinelor, bondarilor, fluturilor, iarba îi ajungea până la piept, măzărichea punea lațuri înflorite picioarelor… o căldură, un miros voluptos pătrundea aerul*[1]. Atmosfera este aceeaşi: *Ca cusute p-o pânzărie albastră trămurau stelele mici şi albe pe cer şi argintul cald al lunei*

---

* Fragment din lucrarea în curs de apariție *Eminescu – realitate şi sublimare poetică*.

[1] Mihai Eminescu, *Opere VII*, Bucureşti, Editura Academiei R.S.R, 1977, p. 131.

trecea, sfâşiind voalul transparent de nouri albi ce se încre-țeau pe dânsul. Noaptea era caldă, îmbătată de mirosul snopurilor de flori ce acopereau cu viața-nfoiată întinderea insulei... dealurile străluceau ca sub o pânzărie diamantină, apa molcomă a lacului ce-nconjura dumbrava era poleită şi, tremurând bolnavă, îşi răzima din când în când undele sclipitoare de țărmii adormiți[2]. Comparând cele două atitudini, cea a tinereții şi cea a erosului sublimat din *Cezara*, până într-un punct, lacul şi insula par a fi identice celor din codru: *El s-apropie de lac şi, trecându-l pe unde era vad, veni în insulă. Albinele îl înconjurară bâzâind...*[3]. În această ipostază, Ieronim/Eminescu aduce aminte de copilul din poeziile tinereții, când dărâma căpițele cu fân ori se bătea cu broaştele, mărşăluind eroic prin insulă; la acea vârstă, insula era un simplu reper pentru întrecerea celor doi frați care-şi propuneau să atingă ținta, înotând spre ea.

Iubirea ipoteşteană se consumă cu preponderență în spațiul din preajma lacului, *de-a lung de maluri*. Cealaltă, dintre Ieronim/Eminescu şi Cezara se împlineşte *în mijlocul* insulei. În atmosfera ipoteşteană, lacul şi insula cea verde sunt excentrice faptelor: tinerii îndrăgostiți îşi petrec vremea *lângă* lac, adorm în căpițe de fân proaspăt cosit, tot lângă lac, înoată pe rând în tăria nopții, urmărindu-se reciproc, dar revin la mal, sub teiul preferat. Deşi miza este înalt metafizică – imaginea frumuseții eterne –, în adâncimile trăirilor amestecate din *Cezara* se regăsesc, totuşi, reflexe ale iubirii copilăreşti şi materne. Ieronim/Eminescu s*imțea parecă un ghimp în inimă când ea era față, nu mai avea acea libertate de vis care era esența vieții sale*[4]. Cezara însăşi *era nebună ca un copil rătăcit într-o grădină fermecată din basme*[5], iar împreună *se simțeau inocenți ca-n ziua cea dentâi*[6]. După întâia sărutare, Ieronim *nu simțea nimic... asemenea unui copil amețit de*

[2] *Ibidem*, p. 151.
[3] *Ibidem*, p. 131.
[4] *Ibidem*, p. 127.
[5] *Ibidem*, p. 151.
[6] *Ibidem*, p. 152.

somn pe care mama îl dezmiardă[7]. Poetul accentuează, şi în proza fantastică, asemănarea iubitei cu propria mamă, căci *disponibilităţile ei materne îndeamnă femeia să-şi desmierde şi să-şi ocrotească iubitul ca pe un copil, să-l apere de presupuse primejdii şi să-l împresoare cu o dragoste din care nu reiese întotdeauna limpede cât îi aparţine mamei şi cât iubitei*[8]. Mai mult decât atât, Ieronim *se familiariză [...] cu micul imperiu,* ***era ca acasă*** (s.n.)*, îngrijea de straturile grădinei şi de stupi, îmbla ca o căprioară sălbatecă prin tufăriile şi ierburile insulei*[9].

Această nostalgie a copilăriei revine obsedant în opera lui Eminescu tocmai din neputinţa de a retrăi nu numai entuziasmul, cât mai ales întreaga sa credinţă în iubirea nealterată de complicităţile îndoielnice manifestate în anii maturităţii. De aceea, cuplul adamic fuge din viaţa obişnuită şi se retrage în insulă, comportându-se în toată libertatea unui spaţiu izolat şi ideal, al singurătăţii depline. În insulă, metamorfozat în Euthanasius/Eminescu, Ieronim/Eminescu devine *noul şi tânărul împărat al raiului*[10], căci iubirea cuplului adamic este *posibilă doar într-o existenţă dincolo de cadrele realului propriu-zis*[11]. De aici rezultă dualitatea celor două lumi: a lumii ca lume şi a lumii insulei, metaforă pregnantă a sublimării poetice. Cu toate acestea, natura şi arta nu sunt ireconciliabile; dimpotrivă, *în aceeaşi măsură în care arta se încorporează unei ordini naturale (sculpturile din cadrul insulei, de pildă), fiinţa este absorbită într-un spaţiu al artei care, în această ipostază, este un teritoriu al formelor ideale*[12].

Păstrând comparaţia dintre iubirea nevinovată a copilăriei ipoteştene – consumată în apropierea insulei celei verzi din mijlocul lacului – şi utopia erotică plasată în insula lui Eutha-

---

[7] *Ibidem*, p. 128.

[8] Iosif Cheie-Pantea, *Repere eminesciene*, Timişoara, Editura Excelsior, 1999, p. 85.

[9] Mihai Eminescu, *Opere*, VII, ed. cit., p. 131.

[10] *Ibidem*.

[11] Iosif Cheie-Pantea, *op. cit.*, p 75.

[12] Marian Papahagi, *Eros şi utopie,* ediţia a II-a, postfaţă de Ion Pop, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1999, p. 15.

nasius, se poate spune că în cea de-a doua accentul cade pe concentricitatea care înglobează erosul. *Erosul* la rândul său *mijloceşte refacerea unei unităţi, regăsirea unei stări de absolut către care ambele personaje tind de fapt*[13]. În lumea sublimată a creaţiei, comunicarea nu se mai produce ca în lumea obişnuită, prin cuvânt; îngerii comunică fără vorbe între ei.

S-a vorbit de starea nudităţii adamice a celor două personaje întru comuniunea lor. Pe rând, fără a şti că se vor întâlni, Ieronim şi Cezara se dezbracă de hainele zilnice, întrucât acestea sunt apanajul concret a ceea ce rămâne în urmă – lumea adică. Gestul poate fi interpretat ca dublu simbolic: o dată, ca simbol al părăsirii lumii, aşadar, obol dat lui Caron pentru a putea trece Styxul; în al doilea rând, ca imersiune plenară în *absolutul naturii.* Euthanasius (lucru valabil şi pentru Cezara) mărturiseşte, de altfel, această (re)integrare în scrisoarea sa către Ieronim: *Eu, mulţămită naturei, m-am dezbrăcat de haina deşertăciunei*[14]. Integrarea celor doi îndrăgostiţi în natura edenică a insulei, prin gestul simbolic al dezbrăcării, oferă prilejul unei contemplaţii estetice de netăgăduit şi al unei comuniuni în Eros. În felul acesta, natura încorporează în ea *o vocaţie demiurgică*[15].

Insula are darul suprem de a aboli realitatea, timpul şi spaţiul, consacrând ieşirea în afara acestora. Dacă, în *Luceafărul*, Cătălina ar fi acceptat să părăsească viaţa pământeană şi să îşi asume lumea spaţiilor siderale ale lui Hyperion, situaţiile ar fi fost similare, căci în aceasta rezidă condiţia originară şi originală a celui din urmă. Spre deosebire însă de Cătălina, care se sperie atunci când este pusă în faţa unei alegeri (*Căci eu sunt vie, tu eşti mort / Şi ochiul tău mă-ngheaţă*[16]), atât Ieronim cât şi Cezara au aceleaşi atitudini, aceleaşi reacţii. Nu este întâmplător faptul că amândouă personajele îşi împlinesc destinul iubirii, ajungând în insulă. Insula îndeplineşte funcţia de simbol esenţial al sublimării şi conţine în ea sâmburele

---

[13] *Ibidem*, p. 20.

[14] Mihai Eminescu, *Opere*, VII, ed. cit., p. 123.

[15] Marian Papahagi, *op. cit.*, ed. cit., p. 24.

[16] Mihai Eminescu, *Opere,* I, Bucureşti, Fundaţia pentru Literatură şi Artă *Regele Carol II*, 1939, p. 171.

începuturilor; ea ar putea fi *punctul care se mişcă*[17], *cel întâi şi singur*, punct central, care *din chaos face mumă, iară el devine Tatăl...*[18]. Consubstanţialitatea ideală dintre natură, iubire şi cosmos consfinţeşte absolutul erosului. Asumându-şi în toată opera sa o componentă utopică, Eminescu face din *Cezara* o *piesă reprezentativă: pentru că ea sublimează într-un tot o seamă de direcţii bine marcate pe întreg traseul operei* [...] *şi le dă o imagine de mare pregnanţă în „utopia" care este insula lui Euthanasius*[19].

Résumé

Le corollaire des sublimations eminesciennes est, sans aucun doute, l'île de Euthanasius. Si une comparaison est faite entre le premier état de l'amour de Ipotesti et celui de l'amour sublimé de l'île de Euthanasius, il sera facile de voir que ce sont deux états congénères, de la même pâte du poétique; lentement, ils vont suivre, chacun de son destin.

L'amour d'Ipotesti est principalement consommé dans l'espace autour du lac, sur les côtés. L'autre, de Ieronim/Eminescu et Cezara est accompli dans le centre de l'île. Bien que les enjeux soient élevés métaphysiquement – l'image de l'éternelle beauté –, dans les profondeurs des sentiments mélangées de *Cezara* se trouvent, cependant, les réflexes d'amour maternel et enfantin. Cette nostalgie de l'enfance revient obsédemment dans l'œuvre de Eminescu, justement à cause de l'impossibilité de ne pas revivre même l'enthousiasme, mais surtout sa foi dans l'amour à l'abri de la complicité douteuse, manifesté dans les années de maturité. Par conséquent, le couple adamique s'enfuit de la vie normale et prend sa retraite dans l'île, en se comportant libre dans l'espace isolé et idéal de la solitude. Sur l'île, métamorphosé en Euthanasius/ Eminescu, Ieronim/Eminescu devient *le nouveau roi du ciel.*

En conservant la comparaison entre le maintien de l'amour innocent de l'enfance d'Ipotesti –consommé près de l'île verte au milieu du lac – et l'utopie érotique placée dans l'île Euthanasius,

---

[17] *Ibidem*, p. 132.
[18] *Ibidem*.
[19] Marian Papahagi, *op. cit.*, ed. cit., p. 25.

on peut dire que dans la deuxième l'accent est mis sur la concentricité qui incarne l'éros.

On a souvent parlé de l'état de nudité adamique des deux personnages qui partagent la même communion. À son tour, sans savoir qu'ils se rencontreront, Ieronim et Cezara abandonnent les vêtements de tous les jours, car ils sont l'attribut palpable de ce qui reste derrière – à savoir le monde. Le geste peut être interprété comme une double symbolique: une fois, comme un symbole de quitter le monde, donc oblation donné à Caron pour pouvoir traverser le Styx; d'autre part, comme la pleine immersion dans *l'absolu de la nature*… L'intégration des deux amants dans la nature paradisiaque de l'île, à travers le geste symbolique du déshabillage, offre l'occasion d'une contemplation esthétique indéniable et d'une communauté en Eros.

L'île a le don suprême d'abolir la réalité, le temps et l'espace, consacrant la sortie à extérieur de ceux-ci. La communion idéale de la nature, l'amour et le cosmos consacre l'absolu de l'éros.

Câteva considerații cu privire la „Ediția Primă” a poeziilor lui Eminescu

Dan Toma DULCIU

S-au împlinit 125 de ani de la apariția primei cărți de poezii eminesciene. Chiar dacă momentul a trecut oarecum neobservat, în centrul atenției stând mai ales eforturile contemporane de finalizare a ediției academice, *Ediția Princeps* îşi are rolul său în biografia Poetului. Lăsând deoparte controversele iscate de modul în care a înțeles mentorul „Junimii” să editeze opera poetică eminesciană, în lipsa şi fără acordul autorului, volumul de poezii purtând sigiliul spiritului critic al lui Maiorescu este considerat o piatră de hotar în lirica românească.

Eleganța grafică şi perfecțiunea tipografică a *Ediției Princeps* uimesc privirile chiar şi în zilele noastre, justificând, în bună parte, cotația în creştere a acestei rarisime cărți în lumea colecționarilor.

Valoarea creațiilor lirice purtând marca talentului lui Eminescu, selectate însă conform gustului estetic al editorului, este supremă şi indiscutabilă, calitatea gravurilor, frumusețea copertei şi atenta finisare a volumului întregind şi desăvârşind capodopera.

În pofida certei reuşite de ordin editorial, numele gravorilor ori ale tipografilor care au contribuit la apariția acestei cărți de excepție rămân pe plan secund. Lipsa unui colofon ori a unei casetei tehnice îngreunează realizarea unui studiu comparativ cu alte opere similare.

Analizând modul în care este alcătuit acest volum de poezii[1], am căutat argumente în sprijinul ipotezei că artizanii

---

[1] Dulciu, Dan Toma, *Misterele gravurilor ediției Maiorescu. Simboluri Criptice*, Editura Universitară, Bucureşti, 2008.

lui au folosit o schemă logică de distribuție a poeziilor, într-o ordine determinată de rațiuni ce țin de necesitatea realizării unei varietăți şi diversități de estetică grafică şi mai puțin pe baza unor criterii de ordin critic ori de estetică literară.

Aspectul grafic al cărții, la care Maiorescu ținea foarte mult, concretizat mai ales în elemente de rafinament tipografic – ornamente: frontispicii, gravuri, vignete şi letrine – avea menirea de a-l seduce pe cititorul aflat în prezența unei opere de o factură artistică fără egal în epocă.

Una dintre problemele asupra căreia ne-am îndreptat atenția a fost stabilirea paternității gravurilor Ediției Maiorescu[2]. După examinarea minuțioasă a iconografiei acestei cărți de poezii, am ajuns la concluzia că grafica sa nu este originală, modelele de inspirație aparținând şcolii de gravură venețiene de la sfârşitul veacului al XV-lea şi începutul celui următor, reprezentate de nume celebre, precum: Aldus Manutius[3], frații Johan şi Windelin din Speyer, francezul Nicolas Jenson şi mulți alții.

După cum se cunoaşte, invenția tiparului a fost adusă la Veneția în anul 1469, de Johan din Speyer (Spira), care tipăreşte aici primele lui cărți: Cicero, *Epistola ad Familiares* şi Pliniu, *Storia naturale*.

Veneția, al doilea oraş după Roma, în care a fost introdusă invenția lui Gutenberg, avea la sfârşitul secolului al XV-lea peste 200 de tiparnițe, care ajunseseră la performanța de a scoate, în numai 31 de ani, peste 1 milion de exemplare de carte. Tipografii Erhard Radolt şi partenerul său Bernard Pictor sunt printre primii care introduc gravurile în producția curentă de carte (1476). „Biblia” editată de călugărul Nicola

---

[2] J & J Leighton, *250 facsimile reproductions from early printed books*, London, 1910; Lippmann, Friedrich, *The Art of Wood-engraving in Italy in the Fifteen Century*, London, 1888; *A Hhistory of the Decoration and the Illustration of Books in the 15th and 16th Centuries*, London, 1917; Olschki, S. Leo, *Choix des livres anciens rares et curieux en vente à la librairie ancienne Leo S. Olschki*, Florence, 1907, 4 vol.; Ongania, Ferd., Nimmo, John C., *Early Venetian Printing Illustrated*, New York, Charles Scribner's Sons, 1895 etc.

[3] Literele „aldine” au la origine numele lui Aldus Manutius.

Malerini şi tipărită în anul 1495 de Giovanni Ragazo reprezintă o culme artistică a ceea se va numi „stilul venețian” de decorare artistică a cărții. Titlurile, frontispiciile, vignetele, inițialele stilizate, bordurile de pagină, ornamentele reprezentând desene geometrice sau figuri fantastice, cu alternanță de culoare alb, negru sau roşu, nu vor lipsi de acum înainte din nici o carte tipărită, această modă fiind ulterior preluată şi de alți tipografi din multe țări ale Europei. Cu toate acestea, „stilul venețian” nu va fi depăşit, sau nici măcar egalat, în veacurile ce vor urma.

Analiza gravurilor „Primei Ediții” a poeziilor lui Eminescu demonstrează că tipografii lui Socec au preluat câteva motive grafice existente în cărți vechi de câteva secole, tipărite în special la Veneția, în primele decenii de la apariția tiparului.

Este de presupus că în biblioteca mentorului „Junimii”, intelectual cu solide studii la Viena, se aflau valoroase incunabule, cărți rare şi extrem de bine realizate artistic, tipărite în Italia, în special la Veneția, care au constituit un posibil model pentru realizarea acestei capodopere.

Astfel, compozițiile grafice ale Ediției Maiorescu, aflate la p. 57, 105, 155, 195 şi 251, reproduc gravura identică prezentă în lucrarea lui Paulus de Middelburgo: *Paulina De recta Paschae celebratione et de die Passionis Domini Nostri Jesu Christi*. Fossombrone: Ottaviano de Petrucci, 8 July 1513[4].





[4] Ongania, Ferd., Nimmo, John C., *Early Venetian Printing Illustrated*, 1895, p. 181.

Gravuri din Ediția Maiorescu (Frunze de acant) (p. 53, 87, 127 şi 165)[5] îşi găsesc izvor de inspirație într-o lucrare din 1501[6].





Deoarece spațiul nu ne permite, încheiem aici această exemplificare, precizând că modelul de mai jos, aflat în Ediția Maiorescu, poate fi întâlnit şi ulterior, într-o lucrare datată 1517[7].



[5] Pentru a putea face comparație cu gravura venețiană, am răsturnat imaginea din ediția Maiorescu.

[6] Ongania, Ferd., Nimmo, John C., *Early Venetian Printing Illustrated*, New York, Charles Scribner's Sons, 1895, p. 164.

[7] *Idem*, *op. cit.*, p. 189; de data aceasta, gravura originară are aceeaşi poziție cu gravura ediției Eminescu.

Ceea ce caracterizează „stilul venețian" al ornamentelor tipografice este grațiozitatea gravurilor având ca temă subiecte florale.

De menționat faptul că însăşi Coperta I a Ediției Maiorescu conține o compoziție florală care ascunde o criptogramă, redată în manieră „steganografică"[8].

Dacă în primele cărți de factură laică, tipărite în Italia, mai ales la Veneția, erau folosite în mod frecvent chenare (borduri), având o impresionantă şi variată bogăție de motive, ulterior, mai ales la tipăriturile cu subiecte religioase, în mod special edițiile „Bibliei Latina", decorațiunile tipografice se reduc doar la letrine, vignete şi frontispicii extrem de sobre.

În Ediția Maiorescu nu întâlnim decât o parte din registrul de decorațiuni specifice „Şcolii venețiene" de gravură, lipsind cu desăvârşire înrămarea (bordarea) textului, ceea ce denotă echilibrul şi sobrietatea de tip clasic, ce caracterizează în general gustul estetic al editorului acestui volum de poezii.

O curiozitate: pe plafonul uneia din sălile Palatului Suțu din Bucureşti, decorată aproximativ în aceeaşi epocă cu Ediția Princeps (a doua jumătate a veacului al XIX-lea), se regăsesc modele florale specifice „Şcolii venețiene"[9], ceea ce întăreşte şi mai mult ipoteza că Maiorescu destinase volumului de poezii, în mod voit, un loc în saloanele protipendadei bucureştene.

În concluzie, se poate spune că tipografii lui Socec au valorificat în mod creator modelele ornamentale ale epocii (având surse de inspirație în creațiile „Şcolii venețiene"), pe care le-au adaptat potrivit gustului estetic al lui T. Maiorescu.

Credem că, prin aceste câteva lămuriri, am reuşit să aducem chestiunea „Ediției Princeps" (Ediția Maiorescu) pe masa de lucru a eminescologilor, deschizând noi perspective de studiu.

---

[8] Dan Toma Dulciu, op.cit. p. 44-49.

[9] Acelaşi stil decorativ poate fi regăsit şi pe fațadele unor reşedințe elegante ale Capitalei sfârşitului de veac XIX, ceea ce denotă gustul estetic rafinat al unora dintre locuitorii acestui oraș.

Rugăciunea unui dac: Poemul ca binecuvântare şi blestem

Theodor DAMIAN

Este evident că atunci când a scris *Rugăciunea unui dac* Eminescu era într-o fază de profundă decepție. Era mistuit de o durere pe care doar o menționa, dar despre care nu dă amănunte.

Poemul e o rugăciune, deşi una neobişnuită, ciudată, dar totuşi rugăciune. Este interesant de remarcat că deşi nu le are în ordinea consacrată, totuşi el conține elementele esențiale ale unei rugăciuni tradiționale: lauda care constituie aspectul dogmatic al textului, invocarea şi slăvirea sau doxologia.

În cazul nostru poemul începe obişnuit cu partea teologico-dogmatică unde atributele divinității sunt conştientizate şi enumerate. Aici însă poetul introduce şi doxologia la sfârşitul strofei a doua (în loc de a o plasa în finalul poemului): „Sus inimile voastre! Cântare aduceți-i / El este moartea morții şi învierea vieții”, după care urmează invocarea, cererea propriu-zisă care este un fel de autoblestem şi care predomină întreaga rugăciune.

O altă ciudățenie în partea teologico-dogmatică a poemului constă în aceea că în strofa întâia adresarea către Dumnezeu se face la persoana a doua singular de la care se trece la persoana a treia singular în strofele ce urmează, pentru ca în ultimele două să se revină la adresarea la persoana a doua singular. E ca şi cum poetul vorbeşte deopotrivă cu Dumnezeu şi cu altcineva, acel altcineva putând fi chiar şi propriul său eu.

Văzut în dimensiunea sa teologică poemul pare să reprezinte în mod fidel munții biblici – Garizim şi Ebal, primul de pe care se dădeau binecuvântările, al doilea de pe care se aruncau blestemele.

Mai mult decât atât, în afară de această bipolaritate care poate surprinde într-o rugăciune, Garizimul şi Ebalul trec din fizica textului în metafizica acestuia, din repartiția fizică pe strofe, în Dumnezeu, personajul prezent în text, dar de dincolo de text.

Revenind la structura generală a poemului (lauda, doxologia, cererea, în loc de laudă, cerere, doxologie) vedem că prima parte reprezintă o descriere serioasă, aşezată, sistematică a divinității, echivalentă cu o mărturisire de credință, ca un fel de *captatio benevolentiae* ce are menirea să construiască o bază solidă pe care să se ridice apoi cererea.

Strategia psihologică este comună în religie ca şi în relațiile din viața de zi cu zi: cu cât cererea pe care o ai e mai mare, mai grea, mai dificilă, mai urgentă, cu atât introducerea e mai bine gândită, mai solidă, mai elaborată, mai convingătoare. Ceri ceva dificil de la cineva, începi prin a prezenta persoana ca având calități ce depăşesc cu mult ceea ce ceri pentru a reduce cât mai mult posibilitatea de a fi refuzat. O astfel de portretizare e menită în acelaşi timp să facă şi plăcere celui care o ascultă, să-i deschidă inima către tine.

Iată cum apare în poem această descriere sau laudă a divinității în câteva puncte esențiale, identice cu modul cum Dumnezeu este descris de învățătura de credință creştină:

1. Dumnezeu este necreat. El există din veci. El precede totul: „Pe când nu era moarte, nimic nemuritor / Nici sâmburul luminii de viață dătător / Nu era azi, nici mâne, nici ieri, nici totdeauna / Căci unul erau toate şi toate erau una ... / Pe-atunci erai Tu singur...” Sau: „El singur zeu stătut-au nainte de-a fi zeii”.

2. Dumnezeu este creator: „El zeilor dă suflet”, „şi el îmi dete ochii să văd lumina zilei”, El „din noian de ape puteri au dat scânteii”.

Este sugerată aici şi creația *ex nihilo:* „Pe când pământul, cerul, văzduhul lumea toată / Erau din rândul celor ce n-au fost niciodată”, fapt care, în discurs omenesc, întăreşte la maximum calitatea de creator a Atotputernicului.

3. Dumnezeu este mântuitor: „El este-al omenimei izvor de mântuire”. A vorbi de Dumnezeu în această însuşire a Sa

înseamnă a face aluzia aici în primul rând şi la alte calităţi divine cum ar fi dragostea, mila, generozitatea, dar a include şi întreaga istorie a căderii, căci mântuieşti ceea ce este căzut din treapta condiţiei originare.

Trebuie remarcat în acest context al interpretării teologice a poemului şi faptul că din cele trei calităţi esenţiale ale divinităţii enumerate mai sus, prima, existenţa din veci, ni-l prezintă pe Dumnezeu în raport cu Sine, câtă vreme celelalte două, creaţia şi mântuirea ni-L prezintă în raport cu lumea. Nici ordinea însuşirilor nu este aici întâmplătoare, deoarece, pentru a ilustra şi mai convingător atotputernicia divină, este necesar a-l prezenta pe Dumnezeu în totală independenţă de creaţie şi numai apoi în legătură cu aceasta.

A doua parte din structura poemului eminescian este, aşa cum am afirmat, doxologia, care în mod normal ar fi trebuit plasată la sfârşitul rugăciunii. Aici, ea se află la sfârşitul strofei a doua: „Sus inimile voastre! Cântare aduceţi-i, / El este moartea morţii şi învierea vieţii!”.

Gândind la conţinutul ideatic al textului, schimbarea locului doxologiei (comparativ cu locul ei tradiţional în rugăciuni) poate să îşi aibă o justificare acceptabilă.

După toată seria de atribute şi merite divine, doxologia vine în mod natural ca un corolar. În plus, ea este de natură teologico-dogmatică şi vine în continuarea directă a unei părţi tocmai cu acest tip de conţinut.

Adică, partea divină mai întâi, şi apoi, cererea, partea umană.

Doxologia eminesciană din acest poem nu este o simplă slăvire, aşa cum am zice în obişnuitul „Mărire Tatălui şi Fiului şi Sfântului Duh” sau „Că ţie se cuvine toată slava, cinstea şi închinarea, Tatălui şi Fiului şi Sf. Duh”, ci mai mult, ea cuprinde şi un îndemn mobilizator: „Sus inimile voastre! Cântare aduceţi-i”, de tipul „Veniţi să ne închinăm Împăratului nostru Dumnezeu!” sau ca acela întâlnit în colinde: „Ia sculaţi voi gazde mari!” sau „Hristos se naşte, veniţi la închinare”, şi iarăşi „Sus boieri nu mai dormiţi / vremea e să vă gătiţi”.

Motivul pentru care Dumnezeu trebuie slăvit, dacă nu s-a înțeles bine din enumerarea însuşirilor divine, ni se reiterează de poet în versul justificativ „El este moartea morții şi învierea vieții", vers ce face trimitere directă la imaginea lui Hristos cel răstignit şi înviat.

Versul sună ca o parafrază la un altul din troparul Învierii Domnului „Hristos a înviat din morți / cu moartea pe moarte călcând".

Deşi expresia „învierea vieții" poate suna fie oximoronic, fie pleonastic, în contextul dogmaticii creştine ea îşi găseşte locul şi sensul ei precis, deşi paradoxal, frumos ilustrat în versurile din Prohodul Domnului: „În mormânt viață, pus ai fost Hristoase", sau „Dar cum mori viață, şi cum stai în mormânt?", fapt ce arată grăitor sursa de inspirație a poetului cel puțin pentru această secțiune a poemului.

A treia parte a rugăciunii este, paradoxal, blestemul. Acum cititorul este mutat de pe muntele Garizim pe Ebal.

Primul lucru care trebuie remarcat aici este că şi blestemul este un act religios.

Avem de a face aici cu un blestem de sine extrem de dur, aproape neobişnuit de elaborat care pe de o parte arată profunda durere şi deziluzie în care se află poetul, iar pe de altă parte un fel de împietrire a inimii, de încăpățânare contra propriei sale existențe, atitudine ce poate fi cu uşurință considerată ca nihilistă.

Blestemul, aşa cum e formulat în unele locuri în poem, ca un fel de *coincidentia oppositorum*, cu cei doi termeni principali în relație de opoziție sau ca un paradox (ex.: „să blăsteme pe-oricine de mine-o avea milă / Să binecuvânteze pe cel ce mă împilă") aminteşte de versurile lui Cervantes de caracter similar dar de context diferit: „Caut viața-n faptul morții / Sănătatea-n boli o cat / Libertatea sub lăcat / Ieşirea-ndărătul porții / Cinstea-n cel ce m-a trădat", dar şi de modul cum Hristos căuta cinstea-n trădător sau cerea iertarea pentru cei ce-l omorau.

Diferența între aceste două exemple şi textul eminescian constă în acea că primele se întemeiază pe o idee pozitivă în subtext, în timp ce la Eminescu ideea din subtext este nega-

tivă. De aceea aici avem de a face cu un blestem, iar acolo cu o atitudine ce ține de domeniul binecuvântării.

Este extrem de interesant de observat că, în acest poem, blestemul, care predomină întregul discurs, este formulat atât ca cerere, cât şi ca argument.

Blestemul ca cerere arată dependența autorului de Dumnezeu. De fapt el nu se blestemă singur – cum s-ar părea – ci îi cere lui Dumnezeu lucruri nedorite de nimeni pentru el însuşi (ex.: „să pot să-mi blestem mama pe care am iubit-o” sau „iar celui ce cu pietre mă va izbi în față / Îndură-te, Stăpâne, şi dă-i pe veci viață”).

În acest caz, ceea ce pare a fi autoblestem nu este blestem, ci o rugăciune disperată către Dumnezeu. Rămâne, desigur, la latitudinea lui Dumnezeu să împlinească sau nu acest gen de rugăciune.

Dar tocmai aici intervine celălalt aspect, menționat mai sus, blestemul ca argument.

Ştiind bine că Dumnezeu va vrea sau nu va vrea să împlinească o astfel de rugăciune, poetul, în profunda-i deznădejde şi durere, încearcă să-l convingă, să-l determine pe Dumnezeu să acționeze aşa cum este rugat. Poetul o spune răspicat: „Spre ură şi blestemuri aş vrea să te înduplec” – se adresează el lui Dumnezeu, pe care în acelaşi timp încearcă să-L şi provoace, să-L supere ca să fie sigur că va acționa cum îi cere poetul: „Să cer a tale daruri, genunchi şi frunte nu plec”, auzim declarându-se cu strategică obrăznicie.

Şi lungimea discursului autoflagelant, ca şi insistența aici observată sunt menite, de asemenea, să contribuie la convingerea întâi şi apoi înduplecarea divinității spre a asculta ciudata deprecație.

Nu se poate trece cu vederea modul în care poetul se adresează divinității în contextul implorării pe care o discutăm: el nu îi zice „Doamne”, „Dumnezeule”, „Atotputernice”, ci o dată „Stăpâne”, dar mai ales „Părinte”. Acest apelativ ce indică o relație filială implică o apropiere maximă între două persoane; totuşi, în cadrul poemului, el are un caracter ambiguu:

Pe de o parte, dacă faci o rugăciune insistentă la cineva care ți-e părinte, speri să ai mai mari şanse de reuşită. Pe de altă parte, cum ar putea cineva care ți-e părinte să-ți asculte şi să dea curs unei rugăminți care ți-e detrimentală şi care l-ar face şi pe el să sufere?

Utilizarea acestui apelativ ar putea ridica următoarea întrebare: chiar dacă era în neagră depresie, voia poetul într-adevăr ceea ce cerea sau cererile lui reprezentau un fel de retorică a supărării, indignării, mâniei sau durerii, aşa cum se întâmplă că de multe ori la supărare şi durere spunem lucruri pe care în fapt nu le dorim?

Poemul se încheie cu dorința metafizică a autorului de a dispărea fără de urmă în stingerea eternă.

Deşi s-ar părea la prima vedere, nu cred că este vorba aici de o dispariție în sensul nihilist al cuvântului, în primul rând pentru că rugătorul se adresează lui Dumnezeu care este opusul oricărui nihilism, şi în al doilea rând pentru că ştiindu-i calitățile, între care şi ubiquitatea, chiar şi în moarte şi dincolo de ea, este clar şi pentru poet că nu te poți ascunde sau dispărea definitiv de la fața lui Dumnezeu.

Aşa cum spune psalmistul: „Unde mă voi duce de la Duhul Tău şi de la fața Ta, unde voi fugi? De mă voi sui în cer, Tu acolo eşti. De mă voi pogorî în iad, de față eşti. De voi lua aripile mele de dimineață şi de mă voi sălăşlui la marginile mării, şi acolo mâna Ta mă va povățui şi mă va ține dreapta Ta” (Psalm 138: 7-10).

Această interpretare este confirmată de faptul că în strofa a treia, în final, el cere lui Dumnezeu îngăduința de a intra în veşnicul repaos, expresie ce indică mai degrabă existența sufletului în Împărăția lui Dumnezeu decât anihilarea lui ultimă şi definitivă.

Repaos este odihnă, iar în creştinism odihna de veci este înțeleasă ca o comuniune finală, eternă cu Dumnezeu.

Aşadar, dispariția fără urmă nu este un *omnis moriar* în acest poem ci doar dispariția din lumea aceasta plină de tulburări şi dureri, din această lume unde moartea într-adevăr şterge orice urmă, tot cum spune, din nou, psalmistul: „Omul, ca iarba-s zilele lui; înflorirea lui e ca floarea câmpului, aşa va

înflori; un vânt trece peste el şi nu mai este, nici locul nu i se mai găseşte" (Ps 103: 15-16).

În sfârşit, cererea finală a poetului nu poate fi de factură nihilistă tocmai pentru că acesta, crezând în Dumnezeu, Îl roagă pe El să acționeze. Un act nihilist ar fi fost sinuciderea. Dar rugăciunea în care Dumnezeu nu este negat, ci dimpotrivă afirmat, cu tăria cu care se face lucrul acesta la început, nu poate fi nihilistă.

Rugăciunea unui dac? Iată o întrebare bună la care putem reflecta îndelung. E vorba aici de un dac din timpul dacilor antici sau de un român, poetul, care se consideră dac?

Acestea sunt lucrurile pe care le ştim noi despre atitudinea religioasă a dacilor? Sau dimpotrivă! Ei care credeau în Zalmoxe şi în viața veşnică, care mergeau cu curaj la moarte cu gândul că-L întâlnesc pe Dumnezeu, puteau să aibă ei această stare de negare şi denigrare de sine? Desigur nu.

Dacii fiind credincioşi erau deci optimişti, încrezători în ei şi în Dumnezeu, curajoşi, căci credința generează speranța şi gândirea pozitivă.

Deci dacă asta este rugăciunea unui dac, poate că Eminescu, în toată suferința şi deziluzia lui, şi dincolo de el, tocmai aceasta vrea să ne arate: că speranța şi credința nu l-au părăsit şi că în ciuda cuvintelor întunecate el păstrează în suflet o lumină şi o forță care-l pot, în final, ajuta să supraviețuiască, înfruntând până la capăt toate asperitățile genialului său destin.

Prozodie

Mitologicale. Hexametrul antic în configurații eminesciene

Traian DIACONESCU

Poemul *Mitologicale* a stat, neaşteptat de puțin, în atenția exegeților. G. Ibrăileanu considera acest poem postum un „bruion”[1], fără mare valoare, iar G. Călinescu îl clasifică în grupul „parodiilor după Homer” şi credea că aparține „ciclului dacic”[2]. Recent, eminescologul Adrian Voica, referindu-se la prozodia poemului, relevă relații complexe dintre „cadența antică” şi „universul cu tentă onirică”[3] al poemului.

MITOLOGICALE

Da! din porțile mândre de munte, din stânci arcuite,
Iese-uraganul bătrân, mânând pe lungi umeri de nouri,
Caii fulgerători şi carul ce-n fuga lui tună.
Barba lui flutură-n vânturi ca negura cea argintie,
Părul îmflat e de vânt, şi prin el colțuroasa coroană,
Împletită din fulgerul roş şi din vinete stele.
Hohot-adânc bătrânul când vede că munții îşi clatin
Şi-şi prăvălesc căciulile de stânci când vor să-l salute…
Codrii bătrâni râd şi ei din adânc şi vuind îl salută
Paltenii nalți si bătrânii stejari şi brazii cei vecinici.
Numai marea-albastră murmură-n contra orgiei,

---

[1] G. Ibrăileanu, *Postumele lui Eminescu*, în „Însemnări literare”, nr. 19-2, Iaşi, 1919.

[2] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I, Bucureşti, EPL, 1969, p. 315-317.

[3] Adrian Voica, *Fragmentarium eminescian*, vol. I, Bucureşti, Floarea Albastră, 2004, p. 137.

Care bătrânul rege-o făcea:-n beția lui oarbă,
El mân-oştiri de nori contra mării… ş-armia-i neagră,
Ruptă pe-ici, pe coleà de-a soarelui roşă lumină
Şiruri lungi fug repede grei pe cerul cel verde.
Şi netezindu-şi barba, trece prin ei uraganul
Dus de fulgerătorii cai în bătrâna căruță,
Care scârțâie hodorogind, de-ai crede că lumea
Stă să-şi iasă din vechile-i vecinice încheieture.
– Groaznic s-a îmbătat bătrânul – soarele zice:
Nu-i minune – a băut jumătate d-Oceanul Pacific.
Rău îi mai îmblă prin pântece-acum băutura amară.
Însă-s eu de vină… c-umplut-am de nouri păhare
Cu apele mării adânci, boite cu roşă lumină –
Cine dracul ştia acum că de cap o să-si facă!
Ah! moşneagul bețiv e-n stare-ntr-o zi să ruine
Toate societățile de-asigurare din țară.
Soarele-şi bagă capul prin nori şi limba şi-o scoate
Şi c-o rază gâdilă barba bătrânului rege.
– Hehe! zice bătrânul, râzând, ce faci tu, Pepeleo?
Tânăr, hai? De mii de ani tot tânăr te văd eu,
Pare-mi că dai pe obraz cu roş după moda de astăzi,
Altfel nu-nțeleg cum tânăr de-o mie de evi eşti.
– Taci, moşnege făr' de-obraz, te du, te trezeşte…
Vezi în ce stare te afli, coroana îți stă pe-o ureche
Şi cu veselia ta proastă lumea ruini tu!
Însă-a popoarelor blonde de stele guverne-îndărătnici,
Vai! nu făcuse şosea cumsecade pe câmpii albaştri
Şi se răstoarnă carul şi rău se-nglodează bătrânul.
Mai că era să-i rămâie ciubotele-n glodul de nouri.
Hei, ce-i pasă! El norii frământă jucând mocăneasca
Şi pe-un vânt I-apucă de cap, făcându-i morişcă.
Se tăvălea peste cap şi, pişcat de-un purec de fulger,
Se scărpina de-un şir de păduri ca de-un gard de răchită.
Norii roşesc de ruşine si fug iar vântul se culcă
Între codri şi munți… Uraganul mahmur poticneşte
Spre castelul de stânci, ce-şi deschide uriaşa lui poartă,
Spre-a-l primi pe bolnavul bătrân în surele hale.
El îşi ia coroana din cap şi în cui o atârnă,

De sclipeşte-n noapte frumoasă şi roşă – un fulger
Încremenit în nori. Cojocul I-anină
El de cuptor… ciubote descalţă şi negrele-obiele
Cât două lanuri arate le-ntinde la focul Gheenei
Să se usuce… Chimirul descinge şi varsă dintr-însul
Galbeni aprinşi într-un vechi căuş afumat de pe vatră,
Mare cât o pivniţă…-N patu-i de pâclă-nfoiată
Regele-ntinde bătrânele-i membre şi horăieşte.
Până-n fundul pământului urlă: peştere negre
Şi rădăcinile munţilor mari se cutremură falnic
De horăitul bătrânului crai. lară-afară
Vezi un ger bătrân şi avar cu faţa mâhnită,
Cărăbănind al zorilor aur în saci de-ntuneric
Ca să-l usuce-n rubine. Cu-ncetul, cu-ncetu-nserează…
Soarele, ca să împace marea, la ea se apleacă,
Lin netezeşte-a ei faţă albastră şi-adânc se uită
În luminoasele valuri a ei şi sânu-i desmiardă
Cu tot aurul razelor lui. La pământ se mai uită.
Florile toate ridică la el cochetele capuri
Copilăroase şi ochii lor plini de zădarnice lacrimi…
Pe grădini se mai uită, pe-alei de vişini in floare
Şi de cireşi încărcaţi, de salcâmi cu mirosul dulce.
Pe-acolo se primblă-o fată-în albastru-mbrăcată,
Părul cel blond împletit într-o coadă îi cade pe spate…
Ca Margareta din Faust ea ia o floare în mână
Şi şoptea: mă iubeşte… nu mă iube… mă iubeşte!
Ah!' boboc… amabilă eşti… frumoasă şi – proastă,
Când aştepţi pe amant, scriitor la subprefectură,
Tânăr plin de speranţe, venind cu luleaua în gură…
Soarele-a apus, iar luna, o cloşcă rotundă şi grasă,
Merge pe-a cerului aer moale ş-albastru şi lasă
Urmele de-aur a labelor ei strălucinde ca stele.
Iar de-a doua zi se scoală bătrânul şi urcă Rarăul
Numai în cămeşoi, desculţ şi fără căciulă
Şi se scarpină-n cap – somnoros – uitându-se-n soare.

După lectura acestui poem, propun să urmărim schema metrică a versurilor, în dublă ipostază:

1. La nivelul normei antice a hexametrului;
2. La nivelul unităților lexicale în limba română.

Aceste trepte ne permit să înțelegem saltul de la limbajul comun, nemarcat, la limbajul poetic, marcat. Selectăm aici numai primele 5 versuri, încredințați că cititorii, pornind de la acest model, vor înțelege singuri structura altor stihuri. Notăm cu **A** limbajul marcat şi cu **B** limbajul nemarcat.

v.1 *Da, din porțile mândre de munte, din stânci arcuite*
A – v / – v v / – v v / – v v / – v v / – v
B – , v – v v , – v , , – v , v – , v v – v
v.2 *Iese-uraganul bătrân, mânând pe lungi umeri de nouri*
A – v v / – v / – v v / – v v / – v v / – v
B – , v v – v , v – , v – , v – , – v , v – v
v.3 *Caii fulgerători şi carul ce-n fuga lui tună.*
A –v / – v v / – v / – v v / – v v / – v
B – v , v v v – , v – v , v – v v , – v
v.4 *Barba lui flutură-n vânturi ca negura cea argintie*
A – v v / – v v / – v v / – v v / – v v / – v
B – v v , – v v , – v , v – v v , – v v – v
v.5 *Împletită din fulgerul roş şi din vinete stele.*
A – v / – v v / – v v / – v v / – v v / – v
B v v – v , v – v v , – , v v – v v , – v

Privind schemele metrice de mai sus, observăm că accentele din limbajul comun se suprapun cu accentele din limbajul poetic, formând, prin succesiunea lor, picioarele metrice, binare sau ternare ale hexametrilor. Abaterile de la norma hexametrului se explică prin neperfectarea versului sau prin funcția lor semantică şi muzicală.

Înainte de a începe analiza prozodică a poemului, ne vom referi la ideea poetică şi la perspectiva estetică a poetului. În felul acesta, vom înțelege mai bine relațiile dintre mesaj şi prozodie.

Poemul *Mitologicale* parodiază Olimpul grecesc. Are următoarea structură: *Prolog,* v. 1-6. Portretul pitoresc al perso-

najului principal, Uragan, şi începutul furtunos al călătoriei; *Partea I*, v. 7-63. Călătoria burlescă a regelui bătrân şi beat spre palatul său din Rarău; *Partea a II-a*, v. 64-78. Scena idilică şi ironică în care o fată îndrăgostită aşteaptă, în asfinţit, amantul său; *Epilog*, v. 79-84. Trezirea regelui mahmur, în zori, şi începutul unei noi călătorii.

Prologul poemului schiţează chipul pitoresc al Uraganului: bătrân, cu barbă şi plete-n vânt, mânând peste nouri, caii fulgerători, la un car tunător, spre palatul său din Rarău.

Partea I reflectă călătoria cosmică, burlescă, a regelui ameţit de băutură. Pe drum îl salută hiperbolic munţii, numai marea murmură contra „orgiei" pe care o săvârşeşte în „beţia lui oarbă". Privind chipul pitoresc al regelui tras de o căruţa hodorogită, soarele dezvăluie ironic că moşneagul a băut jumătate din Pacific şi că, în drumul său, e în stare să ruineze toate societăţile de asigurare din ţară. Aşadar, devenise un pericol pentru ordinea naturii şi a societăţii. Soarele, amuzându-se, scoate limba şi gâdilă c-o rază barba bătrânului moşneag. Regele beat dialoghează cu soarele pe care-l numeşte Pepelea şi-i reproşează că-şi dă pe obraz „cu roş, după moda de azi". Soarele îi răspunde cu insolenţă şi-l invită să se trezească. Din pricina drumurilor proaste – neîngrijite de „guvernele îndărătnice ale stelelor" – carul se răstoarnă şi regele se înfundă în „glodul de nouri"; dar nu-i pasă, joacă mocăneasca, face din vânt morişcă şi, pişcat „de un purec de fulger" se scarpină de păduri şi răchite, încât „norii roşesc de ruşine". Mahmur, Uraganul ajunge la palatul său carpatin; aici îşi scoate coroana care sclipeşte ca „un fulger încremenit", îşi anină cojocul de cuptor, se descalţă de ciubote şi obiele, descinge chimirul plin şi se culcă, sforăind de se cutremură rădăcinile munţilor.

Partea a II-a transfigurează o scenă idilică, erotică, dar tot în ton parodic. În asfinţit, soarele împacă marea, desmierdându-i sânul, iar florile cochete privesc soarele cu ochii în lacrimi; într-o livadă, printre vişini în floare şi salcâmi cu miros dulce, se plimbă o fată îndrăgostită, „frumoasă şi proastă", cu o floare în mână, ca Margareta din Faust, aşteptându-şi amantul, scriitor la subprefectură.

Epilogul este scurt şi buf. După apusul soarelui, răsare luna, „cloşcă rotundă şi grasă”, iar în zori, regele Uragan se trezeşte şi, încă mahmur, urcă Rarăul desculţ, în cămeşoi şi fără căciulă, întinzându-se, somnoros, spre soare.

În poemul *Mitologicale*, parodia interferează planuri multiple: 1. *axiologice:* lumea înaltă este coborâtă în lumea umilă; 2. *temporale:* vremurile mitice fuzionează cu cele moderne; 3. *topice:* Olimpul e înlocuit cu Rarăul, iar Uraganul este un ţăran bucovinean şi 4. *stilistice:* limbajul literar şi popular se întrupează în imagini hiperbolice şi originale.

Acest poem eminescian se înrudeşte cu viziunea homerică din **Batrachomiomachia** şi, în spaţiul literaturii române, cu parodiile lui Caragiale, referitoare la simbolism şi instrumentalism, făcând din Eminescu un precursor al poeziei moderne.

Studiul de faţă urmăreşte, cu precădere, performanţele prozodice ale poetului în relaţie cu mesajul poemului şi concepţia despre lume şi artă a poetului. Eminescu utilizase metrii antici în traducerile sale din poeţi greci şi latini, dar acum experimentează hexametrii în transfigurarea cugetului său poetic, devenind astfel un „descălecător” al metricii antice în literatura română.

Pentru a înţelege bine arta hexametrului din poemul *Mitologicale* să urmărim, succesiv, 1. măsura versurilor, 2. ritmul binar şi ternar, precum şi 3. cezura variabilă, desigur, în corelaţie universul artistic al poemului.

MĂSURA. Poemul a fost scris în hexametri şi poetul a respectat normele clasice ale versului antic. Să revedem, mai întâi, aceste norme. Hexametrul era compus din şase picioare metrice, binare sau ternare, dintre care ultimul era *catalectic*, iar cantitatea ultimei silabe *anceps*. Măsura hexametrului varia între douăsprezece silabe şi şaptesprezece silabe, în funcţie de structurile picioarelor metrice. Acestea puteau fi alcătuite din dactili sau spondei, în primele cinci picioare, şi dintr-un troheu sau spondeu în piciorul final. Versurile care depăşeau această măsură erau numite hipermetre sau acatalectice şi se întâlneau foarte rar. Hexametrul dactilic pur era format din cinci celule dactilice şi una trohaică, adică din şaptesprezece silabe, iar

hexametrul spondaic pur era structurat numai din celule binare, aşadar, din douăsprezece silabe. Dactilii şi spondeii aveau, desigur, conotaţii semantice şi muzicale. Spondeii implică un ritm lent, grav, solemn ca tonul de flaut, pe când dactilii se disting prin ritm alert şi ton luminos. Hexametrul era folosit, cu predilecţie, în epică şi în satiră.

Eminescu a cunoscut bine normele poeticelor antice privind măsura, ritmul şi cezura şi le-a valorificat în mod creator. Măsura hexametrilor săi, ternari sau binari, variază între patrusprezece şi şaptesprezece silabe. Numai două versuri din cele 85 sunt hipermetrice, anume v. 37 şi v. 82, care au optsprezece silabe. Poetul ar fi revizuit, desigur, aceste variante, dacă ar fi perfectat poemul pentru tipar.

RITMUL. În poezia antică[4], ritmul era bazat, cum se ştie, pe cantitatea silabelor, nu pe accent. Unitatea minimă era *mora*, silaba scurtă [v], iar silaba lungă [–] era egală cu două more. Un picior ritmic era alcătuit din patru more [v v v v], adică dintr-o silabă lungă şi două scurte [– v v], în structura ternară a dactililor, sau din două silabe lungi [– –], în formaţia binară a spondeului [– –]. Ultimul picior metric era catalectic şi putea fi troheu [– v] sau spondeu [– –]. Prima silabă din fiecare picior metric era lungă. În poezia modernă[5], ritmul se bazează pe accent şi unitatea sa minimă este cuvântul. Structura antică a fost păstrată, dar în locul silabei lungi apare silaba accentuată, iar în locul silabei scurte, silaba neaccen-

---

[4] Arta hexametrului în poezia greacă şi latină a fost studiată în numeroase exegeze. În filologia românească, un studiu fundamental cu acest subiect: Traian Costa, *Formele hexametrului la Ovidiu*, în **Publius Ovidius Naso**, XLIII i.e.n. – MCMLVII e.n., Bucureşti, Editura Academiei Române, 1957, p. 211-332.

[5] Pentru probleme controversate în teoria şi practica prozodiei româneşti, v. Adrian Voica, *Versificaţie eminesciană*, Iaşi, Junimea, 1997 şi *idem, Repere în interpretarea prozodică*, Iaşi, Ed. Universităţii „Al. I. Cuza”, 1998, G. Tohăneanu, *Ritm dominant, substituiri ritmice, ritm „secund”*, în *Dincolo de cuvânt*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1976, p. 225-243 şi *idem, Variaţii pe tema strofei clasice*, în vol. *Eminesciene*, Timişoara, Facla, 1980; Mihai Dinu, *Ritm şi rimă în poezia românească*, Bucureşti, Cartea Românească, 1986 şi *idem, Mic tratat de prozodie românească*, Bucureşti, Institutul Cultural Român, 2004

tuată. Aşadar, hexametrul modern, ca şi cel antic, este alcătuit din ritm binar sau ternar şi normele recomandate de poeticele antice sunt variabile şi aplicate creator. În hexametru dactilic, primele patru picioare puteau să fie substituite, dar al cincilea picior rămânea dactilic pentru că acesta era piciorul care da numele ritmului, dactilic, dacă era dactil sau spondeic, dacă era spondeu. Poeții, însă, au folosit totuşi spondeul şi în piciorul al cincilea şi, în acest caz, versul se numea hexametru spondaic. Aşadar, hexametrul dactilic nu e format numai din dactili, iar hexametrul spondaic nu e alcătuit numai din spondei. Marca definitorie este piciorul al cincilea, primele patru celule ritmice fiind substituibile. Iată un hexametru dactilic în care dactilii din primele patru picioare au fost substituiți prin spondei:

Apparent rari nantes in gurgite vasto
– – / – – /– – / – – /– v v / – –

Un hexametru dactilic pur, fără substituiri, se întâlneşte rar:

Quadrupedante putrem sonitu, quatit ungula campum
– v v / – v v /– v v /– v v / – v v / – v

Eminescu asimilase normele prozodice antice şi a compus hexametrii cu structuri binare şi ternare foarte variate şi expresive, adecvate gândului său poetic. Structura ritmică a hexametrilor eminescieni are, totuşi, în raport cu normele clasice, trăsături distinctive. Ne referim acum la două particularități evidente: 1. substituirea accentului obligatoriu de pe prima silabă a primului picior ritmic din fiecare vers şi 2. structura dactilică, exceptând o singură situație, a penultimului picior ritmic al hexametrului.

Substituirea accentului în primul picior ritmic al fiecărui vers este surprinzător de frecventă: 30 de situații din 84 de versuri. Cum se explică acest fapt? Prin neperfectarea versurilor rămase în manuscris, dar şi prin reliefarea stilistică a lexicului care se abate de la ritm. Ne referim, desigur, la ritmul marcat, muzical al hexametrului, nu la accentul comun al

cuvintelor. În această situație *anceps* se întâlnesc, frecvent, monosilabe (conjuncții, prepoziții, adverbe, pronume etc.) dar şi polisilabe. Aceste din urmă cer un accent marcat, alături de cel normal: cuvintele „împletită" –v–v (v. 6), „încremenit" –vv– (v. 36), „cărăbanind" –vv– (v. 62), „copilăresc" –vv– (v. 69) etc. Prin accentul marcat realizăm ritmul muzical al hexametrului, dar reliefăm şi diverse cuvinte. Uneori, însă, limba română nu permite această accentuare, ca în v. 30: *„Hehe, zise bătrânul râzând, ce faci tu, Pepeleo?"* Aici, interjecția „Hehe" v– nu poate să aibă decât structura iambică. În cazul acesta, prin substituirea accentului se calcă normele clasice, dar se reliefează corola de conotații a acestei interjecții.

Structura penultimului picior al hexametrului este clasică, însă, prin frecvența sa neobişnuită, devine particularitate de stil eminesciană. Poemul, cu excepția v. 65, are în această poziție, numai dactili. Acest fenomen ne permite să numim aceste versuri hexametri dactilici, iar v. 65, hexametru trohaic. În poemul *Mitologicale* sunt predominante, totuşi, structurile mixte, binare sau ternare, nu structurile pure. Hexametrii formați numai din dactili sunt puțini, doar 10, iar hexametrii alcătuiți numai din trohei nu se află în acest poem.

Hexametru dactilic pur: v. 4, 5, 9, 22, 35, 37, 40, 59, 73, 81.

v. 4 *Barba lui flutură-n vânturi ca negura cea argintie*
– v v / – v v / – v v / – v v / – v v / – v

v. 9 *Codrii bătrâni râd şi ei din adânc şi vuind îl salută*
– v v / – v v / – v v / – v v / – v v / – v

v. 37 *Părul cel blond împletit într-o coadă îi cade pe spate*
– v v / – v v / – v v / – v v / – v v / – v

Hexametru dactilic mixt:

v.1 *Da, din porțile mândre de munte, din stânci arcuite,*
– v / – v v / – v v / – v v / – v v / – v

v. 2 *Iese-uraganul bătrân, mânând pe lungi umeri de nouri*
– v v / – v v / – v / – v v / – v v / – v

v. 3 *Caii fulgerători şi carul ce-n fuga lui tună*
– v / – v v / – v / – v v / – v v / – v

Structurile ritmice eminesciene sunt, cum vedem, variate şi expresive. Dactilii imprimă versului avânt, iar troheii zăbavă. Combinarea lor este ingenioasă.

Iată schema normată a primelor 12 versuri:

nr. vers	*accente pe silaba nr.*						*unitate ritmică*						*măsură*
v.1	1	3	6	9	12	15	t	d	d	d	d	t	16
v.2	1	4	7	9	12	15	d	d	t	d	d	t	16
v.3	1	3	6	8	11	14	t	d	t	d	d	t	15
v.4	1	4	7	10	13	16	d	d	d	d	d	t	17
v.5	1	4	7	10	13	16	d	d	d	d	d	t	17
v.6	1	3	6	9	12	15	t	d	d	d	d	t	16
v.7	1	4	6	9	12	15	d	t	d	d	d	t	16
v.8	1	4	6	9	11	14	d	t	d	t	d	t	15
v.9	1	4	7	10	13	16	d	d	d	d	d	t	17
v.10	1	4	7	10	12	15	d	d	d	t	d	t	16
v.11	1	3	5	7	10	13	t	d	t	d	d	t	14
v.12	1	4	6	9	11	14	d	t	d	t	d	t	15

Structurile muzicale ale hexametrilor atestă simţul ritmic al poetului, dar şi posibilităţile ritmice ale limbii române. Întâlnim hexametrii dactilici puri în v. 4, 5, 9 şi hexametrii cu structuri mixte în celelalte versuri. Poetul include cuvintele accentuate normal în structuri marcate, literare, făcând ca accentul comun să se identifice cu accentul poetic al hexametrului. Eminescu mobilizează creator limitele limbii române şi conferă monosilabelor statut de *anceps* (pot fi accentuate sau neaccentuate), iar polisilabelor un accent secundar, cerut de ritmul hexametric. În v. 8, grupul lexical iniţial „şi-şi prăvălesc” este peonic vvv–, dar ritmul marcat ne obligă, la început de hexametru, să-l accentuăm şi să obţinem un dactil –vv.

Iată versul:

Şi-şi prăvălesc căciula de stânci când vor să-l salute
– v v / – v / – v v / – v / – v v / – v

Acelaşi fenomen îl întâlnim şi în versurile 16, 29, 36, 39, 42, 59, 71, 75, 84, în care conjuncţia „şi” din piciorul iniţial primeşte accent marcat. Uneori, polisilabele iniţiale cu structură peonică nu pot fi convertite în dactili şi atunci abaterea de la ritm trebuie revizuită sau acceptată ca formă cu funcţie reliefantă. În v. 47, piciorul iniţial „Spre castelul” vv–v are structură peonică şi reliefează cuvântul „castel”. Fenomenul de convertire a unităţilor lexicale nemarcate în structuri ritmice marcate se petrece şi în interiorul hexametrului, nu numai în piciorul iniţial. În v. 3, cuvântul „fulgerători” are structură peonică vvv–, dar în hexametru, în structura „caii fulgerători şi carul” –v–vv–v–v, acest cuvânt, prin fragmentare, devine dactil. Alteori, Eminescu foloseşte adecvat statutul variabil al accentului nemarcat. În v. 72, cuvântul „mirosul” v–v nu e utilizat ca amfibrah, ci ca dactil –vv, potrivit ritmului hexametric.

Prin aceste analize, pătrundem în laboratorul poetului şi înţelegem mai bine alchimia sa poetică. Această mirifică alchimie relevă simetrii şi paralelisme complexe. Celulele ritmice au varietate nebănuită:

dactili:	*Părul umflat e de vânt şi prin el colţuroasa coroană*
	– v v – v v – v v – v v – v v – v
dactili şi	*Soarele-şi bagă capul prin nori şi limba şi-o scoate*
trohei:	– v v – v – v v – v – v v – v
trohei:	*Taci, moşnege făr’ de-obraz, te du, te trezeşte*
	– v – v – v – v – v v – v

Opţiunea poetului pentru structuri binare sau ternare este determinată de subconştientul său creator, dar nu totdeauna este cenzurată. În v. 72 întâlnim o structură amfibrahică, nu dactilică sau trohaică, precum cere un hexametru:

Pe-acolo se plimbă o fată-n albastru-mbrăcată
v – v v – v v – v v – v v – v

Oricât am forţa accentele limbii române, nu putem să încadrăm aceşti amfibrahi în hexametru. Versul acesta care

sare din normă urma să fie revizuit sau, dacă poetul l-ar fi publicat astfel, ar fi îndeplinit o funcție reliefantă, sprijinind perspectiva parodică a poemului.

CEZURA. În hexametrul greco-latin, cezurile predominante erau trimimere (după prima jumătate din piciorul al doilea), pentemimere (după prima jumătate din piciorul al treilea) şi heptamimere (după prima jumătate din piciorul al patrulea). Pe lângă aceste cezuri principale, exista şi o cezură bucolică, după piciorul al patrulea, utilizată în poezia pastorală. Cezurile erau normate, puteau să cadă numai la sfârşit de cuvânt şi după jumătate de picior, anume după *arsis*, sau, în situația cezurii bucolice, la început de picior metric. Cezura între silabele scurte din piciorul al treilea era foarte rară.

Iată câteva tipuri de cezură:

- trimimeră şi heptamimeră:
  Infandum,// regina, iubes// renovare dolores.
  – – / – // – /– v v / – // v v/ – v v / – v

- pentemimeră:
  Arma virumque cano// Troiae qui primus ab oris
  – v v / – v v / – // –/ – / –/ – v v / – v

- heptamimeră:
  Clamores simul horrendos// ad sidera tollit
  – – / – – / – – / – // – / – v v / – v

- trimimeră, pentemimeră, heptamimeră:
  Quem sequimur? Quove ire iubes? Ubi ponere sedes?
  – v v / – // – / – v v / – // – / – v v / – v

- bucolică:
  Ite meae, quondam felix pecus,// ite capellae
  – v v / – – / – – / – v v // – v v / – –

Observăm că cezurile în hexametrii antici sunt normate. Ele sporesc notele semantice şi muzicale ale versurilor şi contribuie la reliefarea substanței poetice. Fragmentarea muzi-

cală polarizează cuvinte cu rol predominant şi înlesneşte receptarea ideilor din text. Eminescu a înțeles aceste valori funcționale ale cezurii şi le utilizează în mod creator.

În poemul *Mitologicale*, apar cezuri numeroase şi ne surprind prin măsura şi mobilitatea lor. Întâlnim cezuri variate, ca în prozodia antică, anume cezuri trimimere, pentemimere, heptamimere, dar şi cezura bucolică şi cezuri combinate.

- trimimeră:

v. 31 *Tânăr, hai…* – v / – //
v. 52 *El de cuptor…* –v v – //

- pentemimeră:

v. 23 *Însă-s eu de vină... umplut-am...* – v / – v / – v // v – v
v. 35 *Vezi în ce stare te afli, coroana…* – v v / – v v / – v // v – v
v. 46 *Între codri şi munți. Uraganul...* – v / – v v / – // v v – v
v. 51 *Încremenit în nori. Cojocul…* – v v / – v / – // v – v
v. 54 *Să se usuce. Chimirul...* – v v / – v / – // v – v
v. 63 *Ca să-l usuce-n rubine. Încetul…*– v v / – v v / – v // v – v

- heptamimeră:

De horăitul bătrânului crai. Iar afară… – v v / – v v / – v v – // v v – v

- bucolică:

El mân'oştiri de nori contra mării… Şi armia-i neagră
– v v / – v / – v v / – v // – v / – v
Groaznic s-a îmbătat bătrânul, soarele zice
– v / – v v / – v / – v // – v v / – v

- combinate (trimimeră şi heptamimeră):

Ah! boboc… amabilă eşti… frumoasă şi proastă
– v / – // v / – v v / – // v / – v v / – v

Aceste cezuri urmează, după cum vedem, norme antice. Poetul însă, ca orice creator, inovează. Cezurile pentemimere nu cad după jumătatea accentuată a piciorului al treilea, după *arsis*, ci taie jumătatea a doua a acestui picior (cf. v. 23, 35, 63). Acest fapt nu este o stângăcie, ci un act de creație care se

corelează cu alte inovații. Eminescu valorifică formele antice, dar inventează şi tipare noi.

Astfel, în inventarul cezurilor eminesciene, întâlnim cezuri noi, moderne, care-l detaşează de antici. Apar cezuri semimonare, semibinare şi seminonare sau, în termeni greceşti, henomimere, dimimere sau eneamimere. Acestea, în cadrul versului, pot fi simple sau combinate cu alte tipuri.

Iată câteva exemple:

v. 38 *Vai! nu făcuse şosea cumsecade pe câmpii albaştri*
– // v v / – v v / – v v / – v v / – v v / – v

v. 41 *Hei, cei pasă! El norii frământă jucând mocăneasca*
– // v / – v // v / – v v / – v v / – v v / – v

v. 20 *Hehe! Zice bătrânul râzând, ce faci tu, Pepeleo?*
v – // – v / – v v / – // v / – v v / – v

v. 24 *Taci, moşnege, făr' de obraz, te du, te trezeşte*
– // v / – v / – v v / – // v / – / – // v v – v

v. 76 *Ah! boboc… amabilă eşti… frumoasă şi proastă*
– // v / – v / – v v / – // v – v v / – v

Considerând aceste structuri prozodice pe fundalul tradiției şi inovației, relevăm spiritul ingenios al poetului, dar şi virtuțile limbii române. Limba este, cum ştim, un sistem de relații şi geniul poetului poate să întrupeze aceste relații în forme noi. Acest lucru face Eminescu, descoperă tipare metrice noi care, în consonanță cu alte mijloace poetice, dau glas cugetării. Cezura, prin poziția sa, fragmentează versul, dar mobilitatea ei sprijină ideea poetică. În v. 24, dialogul dintre soare şi uragan scapără nu numai prin ritmul combinat, alcătuit din trohei şi dactili, dar şi prin sacadarea insistentă a cezurilor, cu rost semantic şi muzical agasant. Cearta dintre soare şi uragan coboară, prin lexic şi sunet răstit, în lumea umilă, reliefând bulversarea parodică a naturii şi a soarelui.

Mijloacele de expresie din poemul *Mitologicale* sunt, desigur, multe şi complexe şi converg cu cele prozodice, analizate selectiv de noi. Apar, ca la antici, rime întâmplătoare (v. 77-78 şi v. 79-80), dar forță captivantă au focalizările mij-

loacelor stilistice. Acestea au funcția unui reflector. Ritmul, cezura, epitetul, metafora se unesc întru reliefarea universului parodic al poemului. Metaforele „popoarele blonde de stele” (v. 37), „fulger încremenit în nori” (v. 50), „cărăbănind al zorilor aur în saci de-ntuneric” (v. 62) au pecete eminesciană dar, în context, funcție ludică. În versul

Soarele-a apus, iar luna, o cloşcă rotundă şi grasă,
– v v v – // v – v / / v – v v – v v – v

imaginea ludică, luna-cloşcă, intră în contrast cu imaginea serafică, tipic eminesciană, luna-regină, reflectând un univers comic, în care valorile au fost răsturnate.

Poemul *Mitologicale* nu are perfecțiunea antumelor şi nici a multor postume, dar ne cucereşte prin perspectiva sa parodică şi prin complexitatea neaşteptată a hexametrului, care atestă vocația poetului şi geniul limbii române.

În urma considerațiilor prozodice de mai sus putem conclude:

1. Prezența *in situ* a structurilor metrice din acest poem postum ne oferă posibilitatea să descoperim un proces captivant al creației eminesciene.

2. Poetul a cunoscut normele prozodiei antice şi le-a valorificat creator la toate nivelurile – măsură, ritm, cezură – în hexametrii din acest poem.

3. Abaterile de la normele antice, în cazul ritmului sau a cezurii, se explică prin neperfectarea poemului dar, multe dintre acestea, sunt inovații cu funcție reliefantă, cucerindu-ne prin expresivitatea lor şi prin perspectiva parodică a poemului.

4. Eminescu este un *poeta faber* în opera căruia truda şi inspirația înalță poemul său de la treapta de *imitatio* la treapta de *creatio* în raport cu modelul antic.

5. Poemul *Mitologicale* a fost puțin cercetat din perspectivă prozodică în cadrul operei eminesciene. Prima treaptă de valorificare a metricii antice este reprezentată de traducerile sale din poezia greacă şi latină, a doua treaptă este ilustrată de poemele sale originale, scrise în metrii antici, cum sunt *Mitologicale* şi *Odă-în metru antic*, iar treapta a treia, surprinză-

toare, de inventarea unor tipare prozodice noi, eminesciene, în poemul *În van căta-veți*[6] şi în *Sara pe deal*, pe care noi le-am numit logaedice.

6. Eminescu este un fondator şi un reformator al hexametrului în poezia românească şi, totodată, un poet care, prin valorificarea inspirată a prozodiei antice şi prin viziunea parodică a poemului, ne sincronizează cu fenomene similare din marile culturi europene.

Mythologicals
The ancient hexameter in Eminescian configurations

Summary

The study above deals mainly with Eminescu's prosodical performances, related to the message of the poem and his vision upon world and art. The poet experienced ancient meters by translating Greek and Latin poets, but, what is new about works like *Mythologicals* is that he uses the hexameters in order to transfigure his poetical thinking.

That is why Eminescu is the founder of antique versification in Romanian literature.

---

[6] Traian Diaconescu, *În van căta-veți. Ritmuri lirice antice şi stropha logaedica eminesciana*, în vol. *In honorem Constantini Ciopraga, nonagenar*, Iaşi, Editura Academiei, 2006

Sara pe deal. Ritm singular sau vers alogaedic eminescian

Traian DIACONESCU

I

Ritmul singular al acestui poem a fost relevat, încă din secolul trecut, de exegeţii operei lui Eminescu. G. Ibrăileanu[1] observa că, spre deosebire de alte poeme eminesciene scrise în alţi metri decât iambi şi trohei, acest poem se diferenţiază prin varietatea picioarelor metrice cu o măsură dodecasilabică uniformă. Ibrăileanu reliefează o structură bazată pe combinarea unui coriamb, doi dactili şi un troheu, cu cezură după coriamb, fapt care conferă acestei poezii, luminată de eros, o notă „de duioşie şi un farmec straniu". Această schemă metrică a fost acceptată, pe rând, de G. Călinescu[2] şi D. Caracostea[3], iar mai târziu, de Mircea Brătucu[4] şi Ovidiu Bârlea[5]. Numai Maria Pârlog[6], filolog clasic, propune alte clasificare: „Primul emistih este un adonic catalectic, al doilea un adonic căruia i s-a pus înainte un dactil suplimentar".

Toate aceste scheme melodice sunt, fără îndoială, justificate. Noi propunem însă o a treia schemă. Aceasta, prin simplitatea şi relaţiile ei cu metrica antică, explică mai bine opţiunea lui Eminescu pentru *melos*-ul expresiv al acestui

---

[1] G. Ibrăileanu, *Studii literare*, Bucureşti, 1931, ed. a 2-a, p. 162.

[2] G. Călinescu, *Opera lui Eminescu*, vol. IV, Bucureşti, 1936, p. 304.

[3] D. Caracostea, *Arta cuvântului la Eminescu*, Bucureşti, 1938, p. 246.

[4] Mircea Brătucu, *Funcţia artistică a versificaţiei*, Momentul Eminescu, în „Limbă şi literatură", VI, 1962, p. 161-168.

[5] Ovidiu Bârlea, *Sara pe deal. Observaţii asupra versului*, în „Anuar de lingvistică şi istorie literară", tom XXXII, 1986-1991, Iaşi, p. 35-40.

[6] Maria Pârlog, *Eminescu şi antichitatea greco-romană*, în vol. *Mihai Eminescu, Ion Creangă. Studii*, Timişoara, 1965, p. 163-184.

poem. Versul este format din două emistihuri inegale. Primul emistih este un coriamb, nu un adonic catalectic, iar al doilea emistih este alcătuit dintr-un dactil şi un adonic, nu din doi dactili şi un troheu. Aşadar, triada celulelor ritmice coriamb (– v v –), dactil (– v v), adonic (– v v – v) reflectă mai adecvat virtuțile muzicale ale poemului şi starea subiectivă a eului eminescian.

II

Preocupările prozodice ale lui Eminescu sunt o constantă a vieții sale spirituale. Poetul a studiat latina şi greaca în sistemul de învățământ austriac, la Cernăuți, iar mai târziu, la Viena şi Berlin. Programele analitice includeau multe ore de metrică şi prozodie. Eminescu scanda cu pasiune versuri din marii poeți latini Vergiliu, Horațiu şi Ovidiu.

În timpul studenției de la Berlin, a conceput oda dedicată lui Napoleon, în strofă safică. Poetul a redactat numeroase variante şi a notat scheme metrice diverse care s-au păstrat în manuscrise. Cercetarea acestor variante atestă ucenicia sa la antici, dar şi descoperirea unor scheme ritmice originale. Versuri româneşti scrise în strofă safică, alcaică şi asclepiadă se găsesc risipite în manuscrise. Menționăm numai mss. 2306, datând din anul 1875, în care se află scheme metrice şi versuri româneşti scrise în strofa asclepiadă minor, în strofa alcaică şi în strofa safică.

Reproducem strofa asclepiadă minor:

Dulce marmură tu, ochii tăi blânzi, cereşti,
Cînd se lasă încet, creştetul meu arzînd
Ah, atuncea te cheamă
Pieptul, inima, dorul meu.

Structura acestei strofe este similară cu structura odelor horatiene **Ad rempublicam** şi **Ad Melpomenem** (III), traduse parțial de Eminescu. Sunt alcătuite din două versuri dodecasilabice cu cezură mediană, un heptasilab ferecateu şi un octosilab gliconic. Schema ritmică poate fi transcrisă astfel:

– v – v v – // – v v – v –
– v – v v – // – v v – v –
–v – v v – v
– v – v v – v –

Tot în mss. 2036 găsim o *strofă alcaică*, similară ca ritm cu odelor horatiene **Ad Thaliarchum** (1,9) şi **Ad Postumum** (II, 14). Strofa este alcătuită din două versuri endecasilabice, un vers eneasilabic şi ultimul decasilab. Schema ritmică este următoarea:

v – v – v – v v – v –
v – v – v – v v – v –
v – v – v – v – v
– v v – v v – v – v

Iată cum sună strofa eminesciană:

Şi fuge soare capu-ostenit plecând
Pletosul tânăr ziua cu tine-acum
Pământul doarme-vezi-o, faţa
Pleacă-se lin şi pe valul mării.

Schema strofei safice, în care a scris, mai întâi, oda dedicată lui Napoleon, şi, apoi, capodopera sa *Odă în metru antic*, se află, de asemenea, notată în mss. 2306. Toate aceste „arpegii metrice", bazate pe scheme şi versuri izolate, reflectă fervoarea experienţelor prozodice eminesciene şi atestă contribuţia[7] lui Eminescu la problemele de versificaţie (privind accentuarea, departajarea unităţilor metrice, cezura). În strofa safică, întâlnim celebrul adonic care l-a captivat pe poet şi l-a folosit şi în *Sara pe deal*. Acest vers apare obsedant în exerciţiile sale metrice din manuscrise: *Marmora mării, Undele sta-vor, marea de lacrimi, Scutură lumea, Stelele lucii, Semiramidei, Singurătăţii* etc. şi-l va folosi în creaţiile sale originale.

[7] Adrian Voica, *Scheme ritmice în manuscrisele eminesciene,* în vol. *Reverii sub tei*, Bucureşti, Floare albastră, 2006, p. 127-138.

Ascensiunea sinuoasă de la imitație la creație în domeniul prozodiei cunoaște mai multe trepte: 1. traduceri în metru original greco-latin; 2. utilizarea metrilor greco-latini pentru versuri proprii; 3. descoperirea unor structuri metrice noi, la nivel de vers sau la nivel de strofă. Poezia *Sara pe deal*, prin structura singulară a versului său, ilustrează o invenție metrică eminesciană, alcătuită din triada coriamb, dactil, adonic. Acest vers singular, alături de strofa logaedică din poemul *În van căta-veți,* sunt embleme ale geniului creator eminescian.

SARA PE DEAL

Sara pe deal, buciumul sună cu jale,
Turmele-l urc, stele le scapără-n cale,
Apele plîng, clar isvorînd din fîntîne;
Sub un salcîm, dragă, m-aştepți tu pe mine.

Luna pe cer trece-aşa sfîntă şi clară,
Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară,
Stelele nasc umezi pe bolta senină,
Pieptul de dor, fruntea de gînduri ți-e plină.

Nourii curg, raze-a lor şiruri despică,
Streşine vechi casele-n lună ridică,
Scîrțîie-n vînt cumpăna de la fîntînă,
Valea-i în fum, fluiere murmură-n stînă.

Şi osteniți oameni cu coasa-n spinare
Vin de la cîmp; toaca răsună mai tare,
Clopotul vechi împle cu glasul lui sara,
Sufletul meu arde-n iubire ca para.

Ah! în curînd satul în vale-amuțeşte;
Ah! în curînd pasu-mi spre tine grăbeşte:
Lîngă salcîm sta-vom noi noaptea întreagă,
Ore întregi spune-ți-voi cît îmi eşti dragă.

Ne-om răzima capetele-unul de altul
Şi surîzînd vom adormi sub înaltul,
Vechiul salcîm. – Astfel de noapte bogată,
Cine pe ea n-ar da viaţa lui toată?

	1	2	3	4		5	6	7	8	9	]10	11	12	
1	–	v,	v	–,	//	–	v	v,	–	v,	v	–	v	
2	–	v	v,	–,	//	–	v,	v	–	v	v,	–	v	
3	–	v	v,	–,	//	–,	v	v	–,	v	v	–	v	
4	v	v	v	–,	//	–	v,	v	–,	v	v	–	v	
						II								
5	–	v,	v	–,	//	–	v	v,	–	v,	v	–	v	
6	–	v	v,	–,	//	–	v	v,	–	v,	v	–	v	
7	–	v,	v	–,	//	–	v,	v	–	v,	v	–	v	
8	–	v,	v	–,	//	–	v,	v	–	v,	v	–	v	
						III								
9	–	v	v,	–,	//	–	v	v,	–	v,	v	–	v	
10	–	v	v,	–,	//	–	v	v,	–	v,	v	–	v	
11	–	v	v,	–,	//	–	v	v,	–	v	v	–	v	
12	–	v,	v	–	//	–	v	v,	–	v	v,	–	v	
						IV								
13	v	v	v	–	//	–	v,	v	–	v,	v	–	v	
14	–,	v	v	–,	//	–	v,	v	–	v,	v	–	v	
15	–	v	v,	–,	//	–	v,	v	–	v,	v,	–	v	
16	–	v	v,	–,	//	–	v,	v	–	v,	v	–	v	
						V								
17	–,	v	v	–,	//	–	v,	v	–,	v	v	–	v	
18	–,	v	v	–,	//	–	v,	v	–	v,	v	–	v	
19	–	v	v	–,	//	–	v,	v,	–	v,	v	–	v	
20	–	v,	v	–,	//	v	–	v	V,	–	v	v,	–	v
						VI								
21	–	v	v	–,	//	–	v	v,	–	v,	v	–	v	
22	v	v	v	–,	//	–	v	v	–,	v	v	–	v	
23	–	v,	v	–,	//	–	v,	v	–	v,	v	–	v	
24	–	V,	v	–,	//	–	v	v,	–	v,	v,	–	v	

III

Să urmărim structura metrică a poemului *Sara pe deal*, referindu-ne, în mod special, la măsură, ritm şi cezură, în corelaţie cu subiectul creator.

MĂSURA. Poemul, scris în versuri dodecasilabe, respectă cu rigoare acest canon. Versul 20 este însă hipermetru – *Ore întregi spune-ţi-voi cît îmi eşti dragă:* Într-o variantă revizuită, poetul, probabil, ar fi eliminat pronumele „ţi" din inversiunea „spune-ţi-voi" şi ar fi realizat măsura dodecasilabă. Versul 21 – *Ne-om rezema capetele unul de altul:* este, de asemenea, hipermetru dacă nu notăm o eliziune în silaba a 8-a, urmată de silaba a 9-a care are iniţială în vocală. În emistihul al doilea „capetele unul de altul" numai dacă este scris cu o cratimă – *capetel-unul de* altul va fi receptat ca dactil + adonic într-un vers dodecasilab.

RITMUL. Structura ritmică a acestui poem este, cum s-a afirmat, singulară în poezia românească. Dactilul are poziţie mediană şi este flancat, în stânga, de un coriamb şi, în dreapta, de un adonic. Prin această dispunere, poetul realizează o simetrie şi varietate care ne aminteşte de modelele antice. Versul cu dactilul în centru este frecvent în lexica greco-latină. Endecasilabul safic era alcătuit dintr-un dactil în centru, sprijinit de o dipodie trohaică, în stânga, şi o dipodie trohaică, în dreapta. Eminescu a valorificat arhitectura acestei structuri, dar a încadrat dactilul cu dipodie coriambică în stânga, şi cu o dipodie adonică, în dreapta. Având în vedere atât această structură care se distinge prin simetrie şi varietate, cât şi prezenţa adonicului, vers safic, putem conclude că versul eminescian din *Sara pe deal* descinde din modelul safic.

Schema ritmică a poemului este realizată cu simţ muzical memorabil. Accentele cad pe silabele 1, 4, 5, 8, 10. Întâlnim patru abateri de la succesiunea accentelor, anume în versurile 4, 13, 21, 22. Aceste silabe iniţiale nu au accent şi schimbă coriambul în peon IV:

v. 4: *Sub un salcîm, dragă, m-aştepţi tu pe mine*

v v v – // – v, v – v, v – v

v. 13: *Şi osteniți, oameni cu coasa-n spinare*

v v v – // – v v, – v, v – v

v. 21: *Ne-om răzima capetele-unul de altul*

v v v – // – v v, – v, v – v

v. 22: *Şi surîzînd, vom adormi sub înaltul*

v v v – // – v v –, v v – v

Aceste abateri de la normă au funcție de reliefare. Neaccentuarea conjuncției *şi* împinge accentul semantic pe cuvântul următor, focalizat prin cezură, iar cuvintele *osteniți* şi *surîzînd* capătă astfel o corolă semantică sporită. Ruperea ritmului le conferă acestor celule prozodice o modulație nouă, de peon IV, în loc de coriamb. Aşadar, reliefarea dobândeşte rol semantic şi muzical.

CELULE RITMICE. Prin celule ritmice înțelegem unități melodice care includ unul sau mai multe picioare metrice. Ele sunt grupuri sau sintagme muzicale obsedante pentru poet. Limita celulelor metrice este limita unui cuvânt sau a unui grup de cuvinte în care silaba accentuată poate fi substituită printr-o silabă neaccentuată, iar cea neaccentuată printr-o silabă accentuată. Să urmărim configurațiile ritmice din poemul eminescian.

I. CORIAMBUL. Acest grup ritmic este alcătuit dintr-un troheu + un iamb. Poetul realizează o formă ideală în cele mai multe versuri (*Sara pe deal, Luna pe cer, Pieptul de dor, Valea-i în fum, Vechiul salcîm, Ore întregi* etc.), dar în mod frecvent substituie acest model prin alte trei formații: a) dactil + monopod (*Turmele-l urc, Apele plîng, Stelele nasc, Nourii curg, Ştreşini vechi* etc.), b) monopod + anapest (*Vin de la cîmp, Ah!, în curînd, Ne-om răzima* etc.) şi c) peon IV (*Şi osteniți, Şi surîzînd*). Substituirile nu tulbură ritmul, ci-l modulează, dând seama de arta poetului şi de virtuțile limbajului poetic românesc.

II. GRUPUL DACTILIC. Schema dactilică este realizată, de asemenea, în mod ideal, în numeroase versuri (*buciumul, caută-n, casele-n, cumpăna, fluiere, spune-voi* etc.). Acest model este adesea substituit prin troheu + monopod neaccen-

tuat care păstrează integritatea cuvântului (*umezi pe, fruntea de, oameni cu, împle cu, satul în, pasu-mi spre* etc.) sau fragmentează cuvintele (*clar isvo-, dragă, m-a, toaca ră-, vom ador-* etc.). Varietatea substituirilor conferă relief expresiv şi rafinament muzical versurilor eminesciene.

III. ADONICUL. Este celula ritmică predilectă a poetului. Acest grup ritmic este alcătuit dintr-o dipodie 3+2 (dactil + troheu), dar şi din dipodii substituite: 2+3 (trofeu + amfibrah). Realizările ideale nu sunt numeroase (*scapără-n cale, gînduri ți-e plină, murmură-n stînă, cît îmi eşti dragă* etc.). Cele mai multe ocurențe au celule ritmice substituite (*sună cu jale, sfîntă şi clară, frunza cea rară, bolta senină, luna ridică, coasa-n spinare, vale-amuțeşte, noaptea întreagă, unul de altul, noapte bogată* etc. Unele sintagme adonice fragmentează cuvântul. Toate aceste realizări ritmice îmbogățesc relieful melodic al versului şi, prin recurența lor, atestă simțul varietății şi al simetriei cu care poetul a fost dăruit de muze.

CEZURĂ. Versul eminescian are cezură tetrasilabică şi împarte versul în două emistihuri inegale. Această cezură este aşezată între două silabe accentuate, ca între două turnuri la porțile unei cetăți. Cezura singularizează accentele şi polarizează cuvintele-cheie cu pondere expresivă marcată. Această cezură tetrasilabică, aşezată între un coriamb şi un dactil, conferă originalitate versului eminescian, în raport cu versurile greco-latine în care predomină cezura trimimeră, pentemimeră şi heptamimeră. Poetul român a creat nu numai un ritm nou, dar şi o cezură insolită, în raport cu tradiția antică sau cu tradiția românească.

IV

Poemul *Sara pe deal* este o idilă cu arhitectură poetică ordonată. Iubirea se aprinde mistuitor pe fundalul unui sat în amurg. Poetul utilizează trei registre estetice: descriptiv, liric, meditativ, şi-şi dezvăluie sentimentele sale la timpul prezent sau viitor. Natura are deschidere cosmică şi e solidară cu îndrăgostiții. Sunetul grav, cu timbru de orgă, al unei naturi obosite şi melancolice reliefează, prin contrast, euforia prota-

goniştilor înnobilată de eros. Eroul liric, chinuit de flacăra iubirii, îşi împlineşte visul, într-un cadru nocturn, sub un simbolic salcâm, când satul e învăluit în somn şi numai iubirea e trează. Scena aceasta ne aminteşte de veghea Didonei, mistuită de iubire, când toată natura doarme. Sentimentul erotic şi sentimentul naturii se îmbină într-o armonie memorabilă. Natura este localizată[8], subiectivizată, sacralizată, iar iubirea, plină de candoare, este un har divin şi o lege cosmică. Sentimentul timpului şi al spaţiului, relaţia dintre universul exterior şi interior, mişcarea naturii pe verticală şi orizontală, comunicarea dintre cer şi pământ, transformă iubirea într-o aventură existenţială şi estetică. Misterul naturii şi candoarea iubirii susţin un drum al iniţierii în sinele condiţiei umane. Contopirea în cosmos reprezintă o detaşare de limitele tragice ale vieţii şi o călătorie spre armonie şi sublim.

Relaţia dintre ritmul poemului şi eul poetic este foarte complexă. G. Ibrăileanu[9] observa, contrariat, că, în această poezie: *„Ritmul nu este eminescian. Este o poezie frumoasă, sentimentală, dar nu este eminesciană."* Această judecată de valoare creşte din statutul singular al ritmului şi al dispunerii lexicului expresiv. Ibrăileanu constatase că, în poezia eminesciană, lexicul poetic esenţial este orânduit în rime, aici însă este aşezat în jurul cezurei, iar ritmul iambic sau trohaic, cu reverberaţiile lor semantice specifice, este înlocuit cu alternarea unor emistihuri ascendente, sacadate de cezură, urmate de emistihuri descendente. Această alternanţă sugerează neliniştea sufletească a celor doi îndrăgostiţi nerăbdători să se întâlnească, dorul mistuitor, farmecul optimist umbrit de o duioasă melancolie.

---

[8] Un exeget a identificat dealul din această idilă cu un deal din Ipoteşti: „Dealul Crucii, pe coasta căruia, acum un secol, erau stâncile la care urcau turmele în faptul serii" (I.D. Marin, *Eminescu la Ipoteşti*, Iași, 1979, p. 29.) Considerăm că identificarea în realitate a dealului, a satului, a izvoarelor şi a salcâmului, a plopilor etc. din poezia lui Eminescu sunt acte de pietate, nu estetice, căci „localizarea" este generică, tipică, nu accidentală.

[9] G. Ibrăileanu, *Opere*, vol. IX, Bucureşti, Minerva, 1980, p. 460.

Tot în perspectiva relației dintre ritmul poemului şi eul poetic, Edgar Papu[10] considera că versul „Apele plâng clar izvorând din fântâne" este cel mai frumos vers din literatura română. De ce? Pentru că „transfigurează reverberații sub chipul unei neaşteptate armonii". Armonia, spunea E. Papu, este construită savant prin succesiunea consoanelor şi a vocalelor. Labiala „p" se întâlneşte cu palatala „l", mai întâi, despărțite de „e" (*apele*), iar apoi, alăturate (p*lâng*), formând un moment de aşteptare urmat de o explozie. Labiala reproduce curgerea, palatala închipuie fântâna, iar repetarea succesivă a lui *â* (*plâng, izvorând, fântâne*), căderea apei în adânc. Comentariul lui Edgar Papu este, desigur, rafinat. La acest comentariu, noi adăugăm rolul muzical al cezurii care sugerează, prin pauză, acumularea imploziei şi, apoi, explozia luminoasă şi muzicală a izvoarelor. Fluiditatea apei închisă-n fântână şi plânsul ei cosmic conferă acestui vers o frumusețe stranie.

Cuvintele-cheie, aşezate la cezură, se referă la sat sau la protagoniştii îndrăgostiți. În finalul coriambului predomină monosilabe, imprimând versului un ritm precipitat. Inversiunile cuvintelor şi epitetele sporesc dinamica şi farmecul muzical al versului. Natura, în acest poem, este un univers pulsând de viață, un model arhetipal, cu legi perene, sacre. Intrarea poetului în natură înseamnă întoarcerea la structuri patriarhale, ***anamnesis*** în sens platonician. În circuitul naturii, înțeleasă ca ***physis***, poetul este un eon. Eul poetic e mistuit de flacăra *eros*-ului fizic şi metafizic, aspirând la sinteza clipei cu veşnicia. Satul devine un ***axis mundi***, iar iubirea e învestită cu mister cosmic. Tensiunea interioară a poetului se reflectă în prozodie. Forma nu este numai un spațiu al reprezentării, ci şi al revelației poetice. De aceea prozodia, cu valorile sale semantice şi muzicale, este forța motrice a substanței poetice.

---

[10] Edgar Papu, *Eminescu într-o nouă viziune*, Iaşi, Princeps Edit, 2005, p. 62.

V

Eminescu este un poet orfic care îmbină ***ingenium*** cu ***labor*** şi disciplinează imaginaţia sa romantică într-o mirifică ***ordo lucidus*** ca un inspirat ***poeta doctus***. Poemul *Sara pe deal* este o aventură poetică, dincolo de ţărmul realităţii, într-o lume muzicală în care ***phantasia*** se întrupează întru cântec de sirene. El conferă poeziei forţă transcendentă, catarctică şi izbăvitoare, care înalţă omul, prin meditaţie şi melos, în sfera prototipurilor platonice.

Poemul *Sara pe deal* reprezintă o performanţă prozodică pe care Eminescu a creat-o în emulaţie cu marii poeţi latini. Ea nu reproduce, ci descoperă, la nivel de vers, structuri singulare care reliefează expresiv subconştientul său creator. Eminescu a inventat, aşadar, un vers cu structură prozodică nouă, compozită, pe care noi îl numim, în limba latină, ***versus logaedicus eminescianus***. De ce? Pentru că poetul român a inclus în celulele ritmice nu numai dactili şi trohei, ca în versurile logaedice horatiene, ci şi iambi. Acest *vers logaedic eminescian*, alături de *strofa logaedică eminesciană*[11] din poemul *În van căta-veţi*, sunt creaţiile unui geniu care merită să fie cunoscute şi preţuite în cultura europeană.

Eve on the hill
The singular meter or the logaedic eminescian verse

Summary

The poem entitled *Eve on the hill* represents a prosodic performance created by Eminescu in emulation with the great Latin poets. It does not imitate, but discovers, at the level of the verse, unique structures that emphasize expressively his creative sub-conscious. Eminescu invented a certain type of meter, with a new and composite prosodic structure, which is called, in Latin, ***versus***

[11] Traian Diaconescu, *În van căta-veţi. Ritmuri lirice antice şi stropha logaedica eminesciana,* în vol. *In honorem Constantini Ciopraga, nonagenar*, Iaşi, Editura Universităţii, 2006.

logaedicus eminescianus. What is special about this type of line is that it includes in its rhythmic cells not only dactyls and trochees, like in Horatius's lyrics, but also iambs. This Eminescian logaedic verse, together with his logaedic stanza (found in the poem ***In vain you will search***) are the creations of a genius and they should be known and treasured in the European culture.

Hermeneutică literară

Mise en abyme în *Mortua est!*

Rodica MARIAN

În legătură cu pesimismul eminescian, despre care s-a scris atâta în România, derivându-l preferențial din frecventarea filozofiei lui Schopenhauer ori din aşa-numita influență budistă, Emil Cioran observa semnificativ, într-un eseu despre Mihai Eminescu, scris în 16 ianuarie 1943 („Apostrof” anul XII, nr. 11, 2001, p. 13) că esența poeziei înseşi nu poate fi altfel decât pesimistă, iar calificarea lui Eminescu ca pesimist este una ce trece pe de-alături de dificultățile încadrării lirismului său. Optimiştii scriu prost, zicea şi Valéry, ceea ce înseamnă în fond, comentează Cioran, că afinitățile încorporate în lirismul autentic nu pot exista decât între vis şi absență, precum nici incompatibilitatea între poezie şi speranță nu poate fi negată, fiind totală. Pentru că poezia exprimă numai ceea ce s-a pierdut ori ceea ce nu există – şi nu ceea ce ar putea fi. Semnificația ultimă a poeziei, subliniază Cioran, este „imposibilitatea oricărei actualități”. De aceea, inima poetului nu e nimic altceva decât spațiul interior şi incontrolabil al unei fervente descompuneri. Astfel, Cioran atinge problematica preponderenței morții în opera eminesciană, cum fac uneori şi unii eminescologi mai noi, şi precum am arătat adesea, prin argumente textuale, şi eu. Emil Cioran nu-şi argumentează gândul exegetic printr-o analiză a conținutul poetic al morții din textele eminesciene şi nici nu se referă la mentalitatea în cadrul căreia moartea devine dominantă în lirismul eminescian, însă intuieşte, cu putere, o dimensiune esențială a universului poetic eminescian, un axial reper semantic de profunzime, care este dorul de eterna pace a începuturilor universului, propensiunea spre neființă, valorizată pozitiv.

Eseul lui Cioran condensează fericit acest dor de neființă a spiritului eminescian, exemplificând cu *Rugăciunea unui dac* şi *Mortua est!* În acest din urmă poem de tinerețe este semnificativă semantica textuală a neființei, cu atât mai mult cu cât această apetență timpurie a lui Eminescu nu are cum să fie pusă, eventual, pe seama dezgustului de viață şi a neîmplinirilor ei, după cum observase şi T. Vianu. Filozoful Emil Cioran decriptează implicit, cu acuitate, sensul din întrebarea „Oare *totul* nu e nebunie?" (totul înțeles şi ca moarte şi ca viață), aceasta fiind indirect o invocație a neființei, mai ales alăturată de imaginea oamenilor ca „vise-ntrupate gonind după vise", doar că, trebuie să adaug eu, opțiunea, propensiunea, aspirația spre neființă este la Eminescu o alternativă cu cel puțin două fețe, aflate într-un evident raport de opoziție, un tip de antinomie care nu este însă ireductibilă, după cum voi arăta mai departe. O anume ambiguitate a soluțiilor, respectiv a crezului lui Eminescu, sesizează şi Rosa Del Conte *(Eminescu sau despre Absolut,* 1990, p. 42, 51), în pofida concluziilor din finalul exegezei sale asupra poemului, unde se aliniază celor care văd în romanticul text poetic un act de acuzare a lui Dumnezeu, arătând că „acel act de acuzare, în care se anulează atât acceptarea fatalistă cât şi îndoiala sceptică: e moartea un bine sau un rău?, Eminescu mărturiseşte drama întregii sale existențe, răzvrătita lui vocație titanică".

Motivația unei valori cosmice a morții ca o contrapondere la nimicnicia vieții („O, moartea-i un haos, o mare de stele, / Când viața-i o baltă de vise rebele; / O, *moartea-i un secol cu sori înflorit* / Când viața-i un basmu pustiu şi urât… // Şi moartea ta n-o plâng, ci *mai* fericesc / O rază fugită din chaos lumesc" s. n.) este, desigur, cum s-a mai observat adesea pentru multe texte eminesciene, inconsistența şi lipsa de valori perene a vieții, Eminescu excelând, cred, mai ales în *Mortua est!* (cu o vervă extrem de dezvoltată în variantele poemului) în condamnarea caducității şi a sensului calp al existenței umane.

Dorința profundă de absolut, structurală spiritului eminescian, dar şi compensatorie, sinonimă cu dorul de Neființă, se manifestă într-o propensiune spre aneantizare, care are, se

cuvine să observ, două semnificații majore, două căi de acces spre aproximarea *liniştii eterne*, o cale paradisiacă şi una luciferică, foarte bine aspectate în alcătuirea textului poetic antum *Mortua est!*. Deşi filozoful Lucian Blaga conferă numai cunoaşterii luciferice rolul determinant şi fertil în creație, totuşi descrierea cunoaşterii paradisiace alături de cea luciferică se va adecva expresiv într-o analiză textuală a poemului *Mortua est!*, întru caracterizarea tensiunii specifice a compoziției acestui text, precum şi a celei degajate de substanța lui ideatică, în care se confruntă două arealuri de gândire a morții. Ipotetic, aşadar, nu voi porni numai de la gândirea identicului, care ar fi la baza onticului, respectiv moartea din ecuația devenirii, adică nu voi absolutiza sensurile existențial-heideggeriene, ci voi ipostazia un cuprins exegetic în care se confruntă unele sensuri heideggeriene, dar **şi** sensurile teologice ale morții.

„Prin cunoaşterea paradisiacă ne simțim parcă în lumea grației, pe când prin cunoaşterea luciferică ne simțim părtaşi la nu ştiu ce mare tragedie” spune Blaga despre dualitatea cunoaşterii, care, ca proces însă, este integrată în dogma trinității, ca sinteză a contrariilor, denumită antinomie transfigurată. Mai precis, cel de-al treilea termen, soluția, transfigurarea este demonstrată în epistemologia blagiană în cadrul paradoxiei dogmatice, care în esență este diferită de unitatea dialectică a contrariilor, fiind postulată în transcendent […] e suma determinărilor ei posibile sub dublul unghi de vedere al abstractului şi concretului”. Sensul ei nu este logic, dar are „un sens funcțional în cadrul gândirii umane în general” şi filosoful Blaga adaugă precizarea fundamentală „pentru a întâmpina orice confuzie cu alte tipuri de ideație, formula dogmatică trebuie înțeleasă esențialmente ca *expresie a unui mister* [ea] … vrea *determinarea* unui mister conservând acestuia caracterul de *mister* în toată intensitatea sa” (*Trilogia cunoaşterii,* 1943, p. 65-66, 58). Filozoful Blaga mai precizează: „Antinomia dialectică n-are nevoie de «transfigurare». Antinomia dogmatică are nevoie de «transfigurare», adică de-o ***scindare de termeni solidari***, fie în chip explicit, fie în chip implicit, *odată cu formularea ei*”(s. n.). Această scindare de termeni

solidari, explicând transfigurarea, este fundamentală în cazul categoriei persoanei, respectiv a eului poetic, aşa cum am postulat în relaţia **şi identitate şi alteritate.** Totodată, în ceea ce priveşte înţelesul morţii, scindarea de termeni solidari, necesară transfigurării, scindare manifestă în chiar expresia ei, ar fi **şi credinţa** într-un dincolo paradisiac, pentru sufletul desprins de trup, **şi necredinţa** într-un dincolo de viaţă, antrenând firesc, aceasta din urmă, zguduitorul, dureros sentiment de despărţire definitivă de o fiinţă umană.

În textul poemului *Mortua est!* confruntarea dintre aceste două gândiri, poetul le spune textual aşa (*Gândirile-mi rele sugrum' cele bune*), de altfel uşor remarcabilă chiar la suprafaţa semantică a poemului, nu configurează numai o tensiune de sorginte romantică. Privite prin prisma termenilor solidari trup-suflet, cele două *gândiri,* credinţa (numită poetic *gândirile-mi bune*) fiind implicit legată de suflet, iar necredinţa (*gândirile-mi rele)* de trup, şi înţelese ca scindare a unui întreg, înlesnitor el însuşi pentru a revela misterul, după cum pledează filozoful Lucian Blaga, **şi credinţa şi necredinţa,** altfel spus credinţa-necredinţă (*Ajută, Doamne, necredinţei mele!)* este transfigurarea de care are nevoie antinomia dogmatică. Postulatul demersului de faţă este, în consecinţă, starea poetică concentrată textual, ca un *mise en abyme,* de reuniunea transfigurată a elementelor scindate, exprimată în strofa a 13-a din textul antum: *Şi totuşi, ţărână frumoasă şi moartă, / De racla ta razim eu harfa mea spartă / Şi moartea ta n-o plâng, ci* ***mai*** *fericesc / O rază fugită din chaos lumesc.* Compensaţia nu are numai această valoare aparentă, din moment ce, în spiritul opoziţiilor de fond antrenate de întregul text, „nimicul" îşi depăşeşte condiţia de insignifiant, desăvârşindu-se la dimensiuni ontice, ca neant: „Se poate ca bolta de sus să se spargă / Să cadă nimicul cu noaptea lui largă". Dar aspiraţia spre moarte e mai adânc justificată, din punct de vedere ontologic, ea este dorinţa de reintegrare în sâmburele tăinuit al nefiinţei, valorizat pozitiv ca matrice a fiinţei; aceeaşi idee, în esenţă, se regăseşte şi în comentariile legate de textul poetic *Mai am un singur dor,* la Ioana Em. Petrescu.

Cunoaşterea paradisiacă din filozofia blagiană mi se pare că ar corespunde cu descrierea feerică a lumii de *dincolo* din partea întâi a textului *Mortua est!,* reprezentându-l de fapt pe poetul orfic din substanța gândirii mitice. Pe când, partea a II-a, numită de Ileana Oancea şi Liliane Tasmowski (*Mortua est! şi oximoronul de identitate ca figură textuală)*, axul polar reflexiv, îl reprezentă pe Eminescu – poetul gnomic, dar, s-ar putea, în credința mea, să fie aici, în fondul ideatic al acestei părți, şi ceva din angoasa lui Heidegger, mai ales pe filonul tragismului, mai evident în finalul poemului. Acest ax polar reflexiv al textului, diferit de seninătatea paradisiacă, îmi pare că ar configura, într-un fel, cunoaşterea luciferică blagiană, manifestă, cu tensiunile ei dominante, în expresia textuală a acestei părți a doua a poemului *Mortua est!*. Trebuie, totuşi, să observ că interogațiile retorice se insinuează, cu valoarea lor dramatică, şi în partea întâi, începând cu strofa a şasea: „Şi-ntreb al meu suflet rănit de-ndoială / De ce-ai murit înger cu fața cea pală? / Au nu ai fost jună, n-ai fost tu frumoasă? / Te-ai dus spre a *stinge o stea radioasă?* (s. n.)". Cele trei versuri terminate cu semnul întrebării, marcând evident zbuciumul eului poetic, îl atenuează însă în semantica ultimul vers, strecurând prin sugestia stingerii unei *stele radioase*, din nou, axul cu înțelesul larg al descrierii paradisiace a lumii de dincolo. Credința că destinul omului este legat de o stea transpare aici în conexiune cu sugestia strălucirii încorporate în persoana iubită, dar şi cu luminozitatea lumii cereşti.

Pe de altă parte, conectorul *DAR* cu care începe strofa următoare, a şaptea, subliniind opoziția cu întrebările dureroase anterioare, deşi este urmat de dubitativul *POATE*, introduce un segment textual (strofele 7-8) ce poate fi cuprins în filonul strofelor 1–5, adică în aşa-numita parte întâi, cea a poetului orfic, de substanță mitică. În acest poem, descrierea paradisiacă a lumii de dincolo, nu-mi pare totuşi numai o pură iluzie, o ficțiune pur textuală, cum consideră Ileana Oancea şi Liliane Tasmowski, ci cred că elementele ei feerice se întemeiază pe binecunoscuta credință creştină despre edenul în care „nu e durere, nici întristare": „Dar poate acolo să fie castele / Cu *arcuri de aur zidite din stele*, / Cu râuri de foc şi

cu poduri de-argint, / Cu țărmuri de smirnă, cu *flori care cânt*; // Să treci tu prin ele, o sfântă regină, / Cu păr lung de raze, cu ochi de lumină, / În haină albastră stropită cu aur, / Pe fruntea ta *pală* cunună de laur (s. n.)”. Imaginea paradisiacă a lumii de dincolo (conotația religioasă este conținută mai intens de epitetul *de smirnă,* alăturat *aurului*, precum şi *cântarea* florilor ce ar putea trimite, în subsidiar, la cea a îngerilor), descrisă într-un inconfundabil limbaj poetic eminescian, cuprinde şi imaginea semnificativă a *sfintei regine.* Portretul acesteia se apropie de cel al lunii, ca *regină a nopții moartă*, din *Melancolia* de mai târziu (cuprinzând în lexicul poetic *albastru, argint, arc*), dar şi de portretul simbolic al Sfintei Fecioare, încoronată ca regină a cerurilor şi reprezentată îndeobşte *într-o haină albastră stropită cu aur.* În plus, părul de raze (sugerând culoarea blondă), ochii de lumină şi fruntea pală fac parte din portretul ideal al iubitei poetului, ca ființă vie, ceea ce angajează imaginația poetică spre o însuflețire a sufletului celei moarte.

„O, *moartea-i un secol cu sori înflorit* / Când viața-i un basmu pustiu şi urât” este ideatic şi compozițional concluzia părții de descriere a lumii feerice de dincolo, urmată semnificativ de începutul: ***Dar poate***: „*Dar poate*… o! capu-mi pustiu cu furtune, / Gândirile-*mi rele* zugrum’cele *bune.../* Când sorii se sting şi când stelele pică, / Îmi vine a crede că *toate-s nimică”.* Urmează celebra strofă, în care apare descrierea naturii categoriale a *nimicului,* conceput ca „neant”, în dimensiunile onticului, dar nu în înțelesul pe care termenul îl va câştiga în opera matură eminesciană, impregnată de filozofiile orientale (precum în variantele Luceafărului, unde neantul şi neființa condensează şi principiul creator omnipotent). În „Mortua est!” neantul este o *moarte eternă,* în mod cert, însă ceva din principiul renăscător pornit din moarte străbate deja în ideatica eminesciană, deşi nu accentuată în prim plan semantic. Totuşi, *cerul negru ce-şi cerne lumile ca prăzi* ***trecătoare*** *ale morții* ***eterne,*** sugerează, prin înțelesul determinantului atributiv *trecătoare,* tocmai faptul că prăzile morții au o anume ciclicitate. Aşadar, moartea este eternă, dar entitățile

ce-i cad victime sunt trecătoare prin moartea eternă şi nu se integrează acesteia în mod definitiv.

După confruntarea celor două gândiri, bună şi rea, cea rea introduce, în sintaxa poetică, un „Dar poate…”, dubitativ, ceea ce înseamnă tocmai faptul că gândirea bună era încă certă în mintea poetului, urmată de ceea ce eu consider că este revelatoriu, respectiv conţinutul concluziv şi rezumativ al strofei 13: *Şi totuşi, ţărână frumoasă şi moartă, / De racla ta razim eu harfa mea spartă / Şi moartea ta n-o plâng, ci* ***mai*** *fericesc / O rază fugită din chaos lumesc.* *„Şi* ***totuşi***, crucială funcţie semantică concesivă, referind la cele două axe deja puse în contrast, şi care este expresia eului profund, este recunoaşterea simultană în ecuaţia *şi…şi* din dogma triadică a acelui terţ inclus, terţ ascuns. Totodată, întreaga strofă este funcţional textualizată, precum un *mise en abyme*; din perspectivă sintactic-poetică, *TOTUŞI* se corelează necesar cu segmentul de text anterior, iar conjuncţia *şi* anterioară lui *totuşi* – este semn de legătură. *Şi* din versul 3 pare a fi concluziv, marcând semantic urmarea întreruperii cântecului poetic (*harfa mea spartă*), însă relaţia sintactic-poetică este tot una concesivă, propagându-l pe *Şi totuşi* din primul vers al strofei. Aşadar, versurile trebuie citite: *De racla ta razim eu harfa mea spartă / Şi* [totuşi] *moartea ta n-o plâng, ci* ***mai*** *fericesc…*

În variante această strofă cu valoare de *mise en abyme* este şi mai elocventă: *Dar totuşi ţărână tăcută şi sântă / Eu nu mân durerea-mi pe lira mea blândă / Nu plâng a ta moarte ci mai fericesc / O rază trecută din caos lumesc*. Această atitudine, introdusă mai ferm cu adverbul adversativ **dar,** este explicitată pe încă 6 strofe, una cu 6 versuri, în total 26 versuri care descriu motivaţia opţiunii de a prefera bucuros ori fericit trecerea în cealaltă lume, fiindcă acolo tot ce este aici calp ori falsificat se ridică la cotele valorilor absolute. Justificările pornesc de la ultimul vers al strofei citate, arătând, în esenţă, condiţia *razei,* anume aceea a întoarcerii la *soare,* ca *etern izvor: Când zboară la soare o rază de soare / Când zboară pe nouri un angel ce moare / Eu nu plâng că raza c-un zâmbet d-amor / O trase la sine eternu-i izvor // Eu nu plâng pe-un angel ce n-avea în lume / Afară de zile neci aur neci nume /*

Că astăzi d-un cântec în ceruri răpit/ La nunţile lumii e bine-venit. Urmează o strofă semnificativă pentru felul în care Eminescu, cel tânăr, vedea frumuseţea şi bunătatea din cer, în evident contrast cu nimicnicia vieţii într-o societate care promovează valori pervertite: *De e înc-o viaţă, de e înc-o lume / Acolo speranţa nu-i aur de spume / Acolo amorul nu este vis / N-ascunde otravă dolosu-i surâs // Acolo copilă n-o fi calomnie / Ce fruntea pătează şi inimi sfâşie / Maimuţa de ură nu-ţi strâmbă ea grima / Pe luciul legei nu hohotă crima/ Acolo-npreju-ţi de larve un laţ/ Nu saltă rânjinde grotescul lor danţ.* Verva sarcastică adaugă note grave şi dispreţ neiertător ce vizează viaţa într-o societate fără valori morale. Pe când în prima strofă referitoare la cealaltă viaţă valorile pure şi absolute priveau generic sufletul omenesc, acestea fiind, mai întâi speranţa, şi apoi iubirea.

Pentru textul antum (ca şi pentru variante) de remarcat insistenţa pe *mai,* adverb subliniat în text de poetul însuşi, cu semnificaţia durativă, într-o construcţie negativă, de încetare a unei acţiuni şi de înlocuire a unei stări („plângerea") cu opusul ei. Cu atât mai mult cu cât **mai** este precedat de **ci,** conjuncţie adversativă ce contrapune limpede cele două acţiuni, a plânge şi a ferici. Avem aici, ca achiziţie poetic-semantică, teza materială a naturii umane: *ţărână frumoasă şi moartă*, ca identitate, iar ca alteritate, în cadrul non opoziţiei simultane *Şi…Şi,* avem *raza* fugită din *chaos lumesc*, ceea ce ştim din descrierea feerică a tărâmului de dincolo că este imaginea majestuoasă a sfintei regine ce trece printre stele, sori, flori etc. Prin urmare, *raza* este partea imaterială, sufletul nemuritor, îngerul. Aşadar nu avem o sciziune între elementele unei unităţi, trup/suflet, ci – în echilibru – trupul şi sufletul, care, ca transgresare, ca transfigurare a antinomiei, se rezolvă prin atitudinea ferm exprimată de poet: „moartea ta n-o plâng, ci **mai** fericesc/ O rază fugită din chaos lumesc".

Mise en abyme in *Mortua est!*

Abstract

The change we proposed in this analysis is based on the textual-semantic and syntactic arguments, which culminate, as a forte point of the text, with number 13 stanza, published during the author's life. This stanza is strategically placed at the middle of the text, introducing a *mise en abyme*, a textual figure that ideatically and diegetically concentrates the essence of the poem. The stanza is opened by *Şi totuşi* (*And yet*), the concessive conjunction being underlined and announcing a concentrated poetical reality. From the semantic-textual point of view, the position of the poet's attitude is crucial, underlining the fact that he does not weep the death, and it appears in the unfolding text after the first two semantic axes of understanding death have been exposed in the poetical equation in the first 12 stanzas. The enchanting description of the beyond world has unfolded to this point – the point in which the immortal soul raises to heavens and, on the other hand, it has showed the *bad* thinking, as the poet himself names it, that considers the death as eternal and black because it reduces the being to matter, to its earthly condition that does not have any chance of resurrection. The forte point of the poem expresses the attitude of what we called the **deep self** (corresponding to the interior alterity or to the hidden third party) transgressing the oppositions and favoring the un-weeping death state, as the poetical instance makes happy (*more* = intensely) a *beam* = angel = dematerialization run-away (freed) from the chaos of the world. The returning of the dramatic-tragic weep of death at the end of the poem, augmented by the tones of revolt when confronting the disappearance of the human body, of the smiley face, cannot annihilate the ideatic and profound accent of the semantic substance, consumed in the moment of transfigurating the antonymies.

Dialectica sacru-profan în poezia de dragoste eminesciană

Leonida MANIU

Problema sacrului a dobândit, de-a lungul timpului, un loc important atât în lucrările istoricilor religiei, cât şi în cele elaborate de sociologi, antropologi şi psihologi. Cunoaşterea lui, deopotrivă cu examinarea relației pe care acesta o are cu perechea sa antinomică, profanul, reprezintă una din coordonatele esențiale ale modului în care s-a produs evoluția spirituală a omului.

În mod succint, în virtutea delimitărilor deja consacrate, s-a afirmat că cea dintâi definiție care se poate da sacrului este „aceea că se opune profanului”[1]. Ca atare, dacă sfera acestui din urmă concept „s-a lărgit pe măsură şi îmbrățişează acum aproape totalitatea trebuințelor omeneşti”[2], atunci nu încape nici o îndoială că are loc o intersectare sau chiar o identitate între conținutul său şi cel al dimensiunii practice a existenței societății omeneşti de-a lungul istoriei. Însă sacrul nu se poate ivi decât în cuprinsul unei atari existențe şi, prin urmare, depinde într-o anume măsură de ea. Constatarea nu poate fi infirmată nici de către cei mai consecvenți adversari ai săi. Astfel, după ce afirmă că sacrul face parte din elementele „*a priori*, aflate în mod universal şi necesar în spiritul omenesc”[3], aidoma „conceptelor pure ale intelectului” din filozofia lui Kant, Rudolf Otto recunoaşte că el „nu este nici anterior,

---

[1] Roger Caillois, *Omul şi sacrul*, Bucureşti, Editura Nemira, 1997, p. 13 şi Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992, p. 13.

[2] Roger Cailois, *op. cit.*, p. 63.

[3] Rudolf Otto, *Sacrul*, Editura Humanitas, 2005, p. 185.

nici independent de anumite date exterioare sau de anumite experiențe sensibile, ci se află în ele și printre ele”[4].

În mod identic, experiența sacrului este, după Mircea Eliade, rezultatul contactului dintre conștiință și „un element absolut”[5], „care transcende lumea aceasta, dar care se manifestă în ea și, prin urmare, o sanctifică și o face reală”[6], punând „capăt relativității și confuziei”[7]. Pe de altă parte, el admite și chiar accentuează ideea că „nu există fapt religios *pur*, în afara istoriei, în afara timpului”[8]. În aceste condiții, „actualizarea” unui simbol religios „se află în relație cu tensiunile și cu alternanțele vieții sociale, în ultima instanță cu ritmurile cosmice”[9].

Într-un atare context, după cele câteva considerații asupra sacrului și profanului, logica cercetării ne impune să clarificăm natura relației dintre acești termeni. În prefața din 1964 a lucrării *Sacrul și profanul*, Mircea Eliade mărturisește că în studiile sale nu s-a „referit decât în mod aluziv” la una din problemele capitale ale dinamicii vieții spirituale, respectiv la modul în care „*profanul* poate deveni, prin el însuși, sacru” sau la felul în care „o existență radical secularizată, fără Dumnezeu sau zei, este susceptibilă să constituie punctul de plecare al unui nou tip de religie”[10]. În ciuda acestui fapt, care reprezintă partea cea mai puțin limpede a gândirii sale, savantul revine în mai multe rânduri asupra ideii potrivit căreia profanul poate dobândi statut sacru, iar sacrul poate deveni profan. Transferul de substanță de la unul la celălalt pare să fie favorizat și de faptul că deși „este… esența stării religioase”[11], sacrul „nu implică credința în Dumnezeu, în zei sau în spirite”[12]. Astfel, cele două categorii fundamentale ale vieții spiri-

---

[4] *Idem*, p. 154.
[5] Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 27.
[6] *Idem*, p. 188.
[7] *Idem*, p. 27.
[8] Mircea Eliade, *Imagini și simboluri*, București, Editura Humanitas, 1994, p. 38.
[9] *Idem*, p. 31.
[10] Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, p. 8.
[11] Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1990, p. 133.
[12] *Idem*, p. 132.

tuale, sacrul şi profanul, pot exista, în acelaşi timp, într-unul şi acelaşi obiect, unul fiind camuflat, de obicei, în celălalt; alteori se succed unul după altul păstrându-şi identitatea („prin dragoste, moarte, sfinţenie, prin cunoaştere metafizică, omul trece… de la *ireal* la *realitate*”[13]) sau, graţie unei alchimii *sui generis*, unul din termeni se transformă în contrariul său, „omul profan este descendentul lui *homo religiosus*”[14], iar, pe de altă parte, „orice experienţă umană este susceptibilă de a fi transfigurată, trăită pe un alt plan, transuman”[15]. Trebuie să recunoaştem că, în ultimul caz, nu suntem departe de spiritul dialecticii.

Concluzia care se desprinde în urma relatării succinte a unei asemenea stări de lucruri, impune, în mod necesar, ideea că relaţia dintre sacru şi profan este, în orice moment al istoriei, una mai profundă, de natură dialectică. Drept urmare, fiecare din termenii ecuaţiei îl neagă, dar îl continuă, la un alt nivel, pe celălalt, întrucât nici unul din ei nu poate exista singur: „Aceste două lumi, scrie Roger Caillois, aceea a sacrului şi aceea a profanului, se definesc riguros numai una prin alta. Se exclud şi se presupun”[16]. Examinând *sacrul respectului*, unul din cele mai importante aspecte ale comportamentului uman, care „reglează” viaţa atât în societăţile arhaice cât şi în cele moderne, acelaşi savant francez constată că „tot ce aparţine unei fratrii este *sacru* şi *oprit* pentru membrii ei, *profan* şi *liber* pentru membrii celeilalte”[17].

În consecinţă, după numeroase experienţe prin care a trecut, strădania umană, ajungând în punctul maximei sale înfloriri, neagă ceea ce este perisabil şi impur în substanţa sa şi reţine numai ceea ce este demn de a fi urmat, devenind sursă de sacralitate. „Miturile – scrie Mircea Eliade – povestesc *gestele zeilor*, iar aceste *geste* constituie modele exemplare ale tuturor activităţilor umane”[18]. Trăind în plenitudinea puterilor

---

[13] Mircea Eliade, *Imagini şi simboluri*, p. 63.
[14] Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul*, p. 195.
[15] *Idem*, p. 158.
[16] Roger Caillois, *op. cit.*, p. 19.
[17] *Idem*, p. 81.
[18] Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul*, p. 99.

şi realizărilor sale intelectuale, afective şi biologice, omul simte că „participă la Fiinţă"[19]. Elogiind sacrul, nu facem decât să acordăm atenţia care se cuvine resurselor şi tentaţiei de absolut a profanului.

Graţie dialecticii sacru-profan, opera unor mari creatori dobândeşte culoarea şi dinamica vieţii spirituale, întrucât o lucrare îmbibată numai de sacru şi de mit ar fi monotonă, după cum alta, saturată de profan şi de istorie, ar fi lipsită de bucurii înalte.

În ansamblu, lirica eminesciană oferă o imagine artistică amplă şi concludentă a acestor consideraţii. Clocotul de indignare provocat de imoralitatea tinerimii (*Junii corupţi*), „taverna mohorâtă", în care proletarul acuză „orânduiala cea crudă şi nedreaptă" (*Împărat şi proletar*), sacralizarea, prin iubire, a „bacantei" (*Venere şi Madonă*), deteriorarea stării de graţie a „cerurilor" din pricina duhului destrămării care a cuprins pământul (*Melancolie*), splendoarea paradisiacă a copilăriei (*Fiind băiet păduri cutreieram*), grandioasa reprezentare a genezei, când Lumea „ca orice Creaţie era încă *sacră* pentru că de-abia ieşise din mâinile Creatorului"[20] (*Scrisoarea I*), satira eminesciană din epoca maturităţii, a cărei vituperaţie vizează „evenimentele istorice… golite de orice semnificaţie transistorică"[21] etc., nu sunt decât principalele răsfrângeri ale modului în care sacrul şi profanul se succed de-a lungul operei lirice a poetului. La drept vorbind, Eminescu nu era departe de înţelegerea judicioasă a conţinutului acestor entităţi, însă, uneori, pentru a înzestra ideea de sfinţenie cu dimensiuni sublime, el le delimitează prea riguros, echivalând *cerul* cu *sacrul* şi *terestrul* cu *profanul*:

„Ai surâs?!…O! eşti frumoasă… înger eşti din paradis
Şi mă tem privind la tine… căci ţi-o jur: nu m-aş mira
Dac-ai prinde aripi albe şi la ceruri ai zbura
Privind lumea cea profană cum se pierde în abis".
(*De ce să mori tu?*)

---

[19] *Idem*, p. 89.
[20] Mircea Eliade, *Eseuri*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1991, p. 212.
[21] Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, p. 111.

În ciuda acestei valorizări, în poezia de dragoste, fermitatea liniilor de demarcație este adeseori anulată, întrucât iubita se identifică uneori cu sacrul, alteori cu profanul. Din atari rațiuni, lirica aceasta rămâne cel mai important câmp de investigație a relației sacru-profan la Eminescu. Astfel, iubirea devine principala poartă prin care poetul ascende în absolut şi tot prin ea coboară în sfera relativului şi a multiplelor determinări omeneşti.

În momentele de intensă trăire a sentimentului, euforia contopirii anulează timpul şi spațiul convenționale, restabilind, *mutatis mutandis*, starea de lucruri primordială, în care contrariile coexistă, iar energiile primare se manifestă năvalnic:

„Dispar şi ceruri şi pământ
Şi pieptul tău se bate,
Şi totu-atârnă de-un cuvânt
Şoptit pe jumătate."

(*Ce e amorul?*)

O dată cu dizolvarea eului empiric, „cei doi îndrăgostiți – scrie George Popa – evadează din realitatea efemeră şi se întorc în momentul matinal al creației, al totalității nediferențiate şi al făgăduințelor infinite ale increatului"[22]. Neantizarea ființei arsă de patimă nu este, până la urmă, decât o renaştere a acesteia în beatitudinea cerească a începuturilor:

„Un corp am fost îngemănat trăind o viaț-obscură,
Demonic-dulce, amoros, spasmodică, febrilă,
Şi sufletele noastre-atunci pe buze atârnate
S-au contopit în sărutări, în dezmierdări, în milă,
Parc-am trecut noi amândoi în noaptea neființei…"

(*Ghazel*)

În mod identic, chemarea iubitei în singurătățile naturii, la izvoare, reiterează, de fapt, o invitație la integrare în sacralitate:

„Vino-n codrul la izvorul
Care tremură pe prund,

---

[22] George Popa, *Libertatea metafizică eminesciană*, Iaşi, Editura Timpul, 2005, p. 126.

Unde prispa cea de brazde
Crengi plecate o ascund”.
(*Dorința*)

Întrucât geneza este închipuită de către poet ca o izvorâre (*Scrisoarea I*, *Luceafărul* etc.), atunci *volens-nolens*, potrivit legii psihice şi estetice a analogiei, un curent similar poate fi declanşat şi în sens invers. Drept urmare, *izvorârea* şi *izvorul* la Eminescu sugerează întotdeauna ceva din taina şi puritatea inițială a lumii.

Fiind, aşadar, înzestrat cu energiile care au creat cosmosul, sacrul dispune de puteri nelimitate. „Ceasul sfânt în care ne-ntâlnirăm” despică eternitatea făcând să răsară pe firmamentul timpurilor care vin, un astru nou, semn al unei mari împliniri:

„Dându-mi din ochiul tău senin
O rază dinadins,
În calea timpilor ce vin
O stea s-ar fi aprins.”
(*Pe lângă plopii fără soț*)

În acest cadru, aura de nepământesc în care este învăluită iubita îi conferă acesteia câteva din „elementele” esențiale care, în gândirea lui Rudolf Otto, definesc sacrul. Este vorba, în primul rând, de sentimentul lui *mysterium tremendum*, „taina înfricoşătoare”, care face să apară acea „cutremurare lăuntrică, aşa cum nici un lucru creat, nici chiar cel mai amenințător şi mai puternic, nu poate să inspire”[23]

„Când mă atingi, eu mă cutremur,
Tresar la pasul tău, când treci.
De-al genei tale gingaş tremur
Atârnă viața mea de veci”.
(*Te duci*)

În acelaşi timp, din ultimele două versuri ale strofei de mai sus, reținem elementul „puterii” şi al „superiorității abso-

[23] Rudolf Otto, *Sacrul*, p. 19 şi 21.

lute”[24] inspirat de ființa adorată, pe de o parte, şi „un sentiment al pierderii de sine, al aneantizării noastre” față de ea, pe de alta.

În sfârşit, starea de „uimire” pe care o întreține fiecare gest şi cuvânt al iubitei, are „alături de ceea ce este tulburător” şi „ceea ce este îmbătător, încântător, ciudat de fermecător”, încât „misterul nu este doar o minune, ci şi ceva minunat”[25]:

„M-a fermecat cu vro scânteie
Din clipa-n care ne văzum?”
(*De-or trece anii…*)

„Era un vis misterios
Şi blând din cale-afară,”
(*S-a dus amorul…*)

Nu este mai puțin adevărat că o asemenea beatitudine nu poate izvorî din ea însăşi ca lumina din Sfântul Graal. Temeiurile ei nu se află în contemplarea unor ființe cereşti, ci în combustia trăirii unor pasiuni efemere dar puternice, inspirate de *femeie*:

„Prea mult un înger mi-ai părut
Şi prea puțin femeie,
Ca fericirea ce-am avut
Să fi putut să steie.”
(*S-a dus amorul…*)

Cu alte cuvinte, „fericirea” nu este condiționată de prezența „îngerului”, ci de a unei „femei” aievea, care să se comporte în consecință, adică să nu fie „prea puțin femeie”. Totodată, prin depăşirea măsurii, a tributului plătit unui exces de patimă, se deschide calea spre sacru:

„Prea ne pierdusem tu şi eu
În al ei farmec poate,”

---

[24] *Idem*, p. 28. Este sentimentul pe care îl încearcă misticul în fața atotputerniciei Creatorului. În cartea sa de referință, *Sacrul*, Rudolf Otto îl numeşte *Elementul puterii absolute* (*maiestas*).

[25] *Idem*, p. 49.

„Profanul – observă Roger Caillois – trebuie definit drept constanta căutare a unui echilibru, a unei juste căi de mijloc ce ne permite să trăim cu teamă şi înțelepciune, fără a depăşi vreodată limitele a ceea ce este permis…Ieşirea din această acalmie, din acest loc de tihnă relativă în care stabilitatea şi siguranța sunt mai mari decât în altă parte, echivalează cu intrarea în lumea sacrului”[26]. În clipa următoare însă, „atât de sfântul noroc” este repede anihilat de „lumea de mizerii”, astfel că profanul îşi revendică din nou drepturile:

„Şi poate că nici este loc
Pe-o lume de mizerii
Pentr-un atât de sfânt noroc
Străbătător durerii!”

Culoarele de comunicare între sacru şi profan funcționează, după cum se poate constata, în mod constant, încât adeseori e greu de surprins momentul în care se trece dintr-un tărâm în celălalt. De aceea, exact în clipa în care, nu de puține ori, incandescența iubirii părea să dizolve determinările temporale şi spațiale, asistăm la dizolvarea timpului sacru, imobil şi sărbătoresc într-unul istoric şi liniar, ce nu poate fi oprit:

„Şi când în taină mă rugam
Ca noaptea-n loc să steie,
În veci alături să te am
Femeie!”
(*Adio*)

În mod identic, din neputința de a se lăsa cuprinsă de un „farmec sfânt”, femeia iubită încetează să mai strălucească pe cerul idealității, unde o ridicase poetul, şi sfârşeşte prin a spori zestrea profanului, intrând pe făgaşul unei vieți normale şi prozaice:

„Căci azi le semeni tuturor
La umblet şi la port,”
(*Pe lângă plopii fără soț…*)

[26] Roger Caillois, *op. cit.*, p. 150.

În esență, numărul exemplelor de felul acesta ar putea spori, însă concluzia care se impune nu este decât una singură şi ea priveşte sfera relațiilor dintre sacru şi profan. Mai mult decât în alte domenii ale activității umane, în care, din cauza activității ştiințifice, desacralizarea cosmosului se produce vertiginos, în artă, datorită uriaşelor sale resurse de transfigurare a lumii, invazia profanului poate fi oprită. În consecință, cercetarea noastră s-a concentrat tocmai asupra acestui aspect, argumentând modul în care, în plină epocă modernă, granițele între cele două entități spirituale rămân extrem de penetrabile în cântecul de iubire. Ca atare, când profanul atinge punctul intensității sale maxime, devine, grație unei logici dialectice pe care deja am expus-o ceva mai înainte, sacru, iar când acesta din urmă este maculat de norii deziluziei trece în contrariul său.

Celebrare a posibilităților omului de a transcende în absolut sau în sacralitate prin iubire, poezia de dragoste eminesciană este, în primul rând, o glorificare a sacralității vieții, una din cele mai pertinente ilustrări ale convertirii profanului în sacru şi a sacrului în profan.

Zusammenfassung

Die Studie *Die Dialektik sacrum-profan in Eminescus lyrischer Dichtung* argumentiert, durch entsprechende Beispiele, die engen Verhältnisse zwischen sacrum und profan. Diesbezüglich ist Eminescus Poesie der liebe eine der passendsten Illustrierungen der Konvertierung des profans in sacrum und des sacrums in profan.

Avataruri ale zădărniciei în opera poetică eminesciană

Loredana OPĂRIUC

Întreaga operă eminesciană dezvoltă motivul universal al zădărniciei, uneori în surdină, alteori răspicat, şi această denunţare a rupturii de marele sens reprezintă o trăsătură esenţială a scriitorului decadent, în viziunea căruia certitudinile lumii înseamnă un văl al aparenţelor de-a dreptul înduioşător, văl care, de la un punct al experienţei şi înţelegerii, nu mai merită nici măcar sarcasmul celui trecut prin băile succesive ale dezamăgirii.

Aşezat sub diverse formule, de la clasicism până la realism socialist, atunci când contextul – o ştim prea bine – o cerea, romantic autodeclarat cu îndărătnicie, mai ales prin setea greu stăvilită de nelimitat, simbolist pe alocuri, îndeosebi prin sonorităţile de o rară armonie, modern în textele ţintind nebuloasa ontologică, Eminescu a fost situat, deopotrivă, sub semnul decadentismului[1] şi credem că această dimensiune a

---

[1] De pildă, Dimitrie Popovici parafrazează definiţii sugestive pentru creaţia scriitorului român: „Pentru Bartels noţiunea de decadenţă însemnează pe de o parte voluptate împreunată cu un cult excesiv al formei, iar, pe de altă parte, un pronunţat pesimism, caracteristice care derivă, toate, din lipsa de încredere în marile destine ale umanităţii." (*Poezia lui Eminescu*, Editura Albatros, 1972, p. 92) Se ştie câte variante există pentru marile reuşite estetice ale poetului, prin urmare cultul formei, cu nimic mai prejos de conştiinţa exacerbată a cuvântului pe care-o exhibă modernii, este o trăsătură de neeludat a operei eminesciene. De altfel, D. Popovici demonstrează concret această afiliere a creaţiei marelui nostru poet la spiritul decadentist: „prin pesimism şi voluptatea erotică şi intelectuală, se apropie de literatura decadentă a Europei." (p. 93) Mai mult, criticul găseşte surse de inspiraţie ale romanului *Geniu pustiu* în texte ilustrând mişcarea decadentă europeană.

creației sale merită readusă în discuțiile analitice. Chiar dacă se consideră că această „boală" a culturii sau, la scară mai mică, depresie a intelectului, nu poate apărea decât în circumstanțele unei mari bogății artistice trecute, ce pare să-şi fi epuizat resursele şi expresia, fenomenul este, cu siguranță, de o superioară complexitate şi, totodată, reductibil în ultimă instanță la individualitățile creatoare, nu doar un fenomen de masă ori de şcoală literară. Decadentismul estetic este, în primul rînd, rodul unei realități strident personalizate. Cum Eminescu a avut parte de ceva vreme şi studiu prin oraşele mari ale Europei, aerul de sfârşit de lume pe care l-a respirat mai ales în Viena, dar şi în Berlin, i-a întâmpinat tendințele lăuntrice de a se îndoi de spectacolul divers şi aparent însemnat al lumii. Filosofia lui Schopenhauer este, de asemenea, citată în mai toate studiile referitoare la această realitate şi viziune artistică. În plus, s-au adăugat şi „lecțiile" de literatură populară, din care „specificul național" se poate desprinde în tonalități destul de apropiate de ale fatalismului decadent. Aşadar, nu doar „declinul Occidentului", un fenomen macrosocial, ar defini decadentismul, ci şi declinul posibilităților vitale şi creatoare individuale sau sentimentul epuizării acestora, nealimentate de credințele care-i conferă un rost (şi nu puține sunt textele în care tocmai lipsa credinței într-un scop al existenței este deplânsă). Atât Nietzsche, cât şi Spengler vor vorbi despre „toamna culturii" ca indiciu al declanşării decadenței, dar „fatalitatea interioară" nu este, însă, proprie numai

---

Recent, Caius Dobrescu îşi intitulează un subcapitol din monografia publicată la Editura Aula (Braşov, 2004), *Triumful „decadenței"*, invocând categoria dionisiacului drept semn distinctiv al mişcării culturale, ca şi „orgoliul unicității": „*Decadent* însemna atât *detaşat*, la modul aristocratic, de instinctul orb al supraviețuirii, cât şi *implicat*, cu toată energia şi cu toată forța instinctului vital, în opera de accelerare a „decăderii" şi „descompunerii" unui tip de cultură resimțit ca osificat, ca „mort". [...] Drama decadentismului este aceea a unor dispoziții contrare care nu pot fuziona până la capăt, dar nici nu se pot desprinde din osmoza lor parțială, resimțită ca „promiscuă", dar „fascinantă". Decadentismul reprezintă, într-un fel, eternizarea ezitării hamletiene între „a fi" şi „a nu fi", între contemplație şi acțiune, între înțelepciune şi nebunie, între exaltarea şi ura de sine, între dispoziții ascetice şi orgiastice" (p. 103-104).

unei culturi, ci şi personalităţilor izolate, auto-condamnate la o stare de crepuscul. Cel care la 23 de ani scria *Îmbătrânit e sufletul din mine*... îşi resimţea toamna lăuntrică în suspiciunea dramatică faţă de orice act uman. Conştiinţa artificialului reprezintă un alt indiciu al sensibilităţii „secesionare", iar finalul poemului amintit o reflectă sugestiv: „Pe ce domnim? …pe cifre şi pe semne…" Multe dintre versurile sale ilustrează atmosfera tipic decadentă, trădând o stranie desprindere de propria fiinţă, o obiectivare a viziunii impusă de raţiunea alterităţii: „Astăzi inima-mi este o rădăcin-uscată / Gândirea mea o toamnă ca gândul unui mort, / Sunt ca un imperator cu fruntea devastată: / Demult nu ştiu nimic de imperiul ce-l port." (*Cum universu-n stele*...), versurile coincizînd sugestiv cu cele ale lui Verlaine din *Melancolie*: „Eu sunt imperiul la capătul decadenţei." Toposul epuizării vitale se regăseşte explicit şi în finalul amplului poem *Împărat şi proletar*: „atunci te oboseşte/ Eterna alergare", efect al conştientizării iminenţei morţii, pentru orice creatură, fie suspusă, fie umilă.

Sentimentul derizoriului, al inutilităţii şi desfacerii lumii de noimă este trăit paroxistic de firile poetice decadente, deşertăciunea ajungând să reprezinte singurul răspuns la multiplele interogaţii existenţiale, cel puţin singurul răspuns pe care omul îl are la îndemână, nevoit să reia pe cont propriu constatările Ecleziastului. Ceea ce-i reproşa Maiorescu tânărului Eminescu, în articolul care-l consacră, numindu-l „poet în toată puterea cuvântului"[2], şi anume că este „blazat în cuget" şi „reflexiv mai peste marginile iertate"[3], corespunde prototipului decadent întru totul, desprinzându-se portretul unui „crai de Curtea-Veche", pentru care nostalgia după o lume (pe care fie a întrezărit-o, fie doar a bănuit-o, o hierofanie ratată) se transformă în revoltă şi apoi în lehamite: „Viaţa mea-i ca lanul de otavă:/ E şeasă făr-adânc şi înălţime./ Vulcanul mort şi-a stins eterna lavă." (*În căutarea Şeherezadei*)

Dacă motivul visului defineşte cu precădere sufletul romantic, aşa cum s-a demonstrat în studii celebre, poetul re-

---

[2] *Direcţia nouă în poezia şi proza română* (1872), în vol. *Critice*, Editura Hyperion, Chişinău, 1990, p. 97.

[3] *Ibidem*, p. 99.

fugiindu-se mereu în imaginaţie pentru a compensa realitatea insuficientă şi cârpită, cel al zădărniciei configurează sensibilitatea rănită şi, drept consecinţă, aproape extirpată a decadenţilor, autoironici prin excelenţă, şi nu credem că exagerăm considerând că, în fond, toate marile spirite călătoresc mai devreme sau mai târziu prin aceste văi ale de-plângerii lipsei de semnificaţie[4].

Vidul lumii, însoţit de vidul cuvântului, de vidul „aurului, măririi şi amorului" construiesc o realitate literară aparte, imaginea poetului nefiind aceea a unei fiinţe târându-se prin propria existenţă, pentru că este salvat de la această cădere în gol de ironie şi autoironie, intelectul devorând fiinţa. Decadentul este, în cele din urmă, un spectator impasibil, creându-şi lumi artificiale care s-o concureze şi s-o depăşească pe cea reală dar ajungând inclusiv la a suspecta aceste universuri alternative de zădărnicie. „Amurgul zeilor" este însoţit de amurgul cuvintelor şi până la criza modernă a limbajului nu mai sunt prea mulţi paşi („Unde vei găsi cuvântul/ Ce exprimă adevărul?" devine un corolar al acestor căutări istovite şi deseori lipsite de încredere). De la optimismul programatic din *Menire*: „Căci menire vieţii mele / e pe mine să mă caut", variantă de laborator a mai cunoscutei *De vorbiţi mă fac că n-aud*... („E menirea-mi: adevărul / Numa-n inima-mi să-l caut.") până la *Stelele-n cer*, poetul declară sinele ca realitate supremă, deci nu cuvântul, adevărata zeitate a moderniştilor de mai târziu. În plus, perceperea artei ca unică modalitate de a sfida şi înfrunta efemeritatea, de-limitând fiinţa umană (în *Numai poetul*..., ca să luăm un exemplu foarte cunoscut) este însoţită de suficiente ori de atitudinea opusă, declarată cu mai multă vehemenţă, confirmându-se demonia contrariilor care alimentează sentimentul deplâns de Solomon în celebra şi strania carte a Vechiului Testament[5].

---

[4] În *Cinci feţe ale modernităţii. Modernism, avangardă, decadenţă, kitsch, postmodernism* (Editura Univers, 1995), traducere de Tatiana Pătrulescu şi Radu Ţurcanu, Matei Călinescu sintetiza opinii autorizate: „majoritatea istoricilor literari sunt de acord cu faptul că ideea estetică modernă de decadenţă îşi are originea în romantism" (p. 137).

[5] Bartolomea Valeriu Anania, în *Poezia Vechiului Testament* (Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 2000), argumentează că „de la un capăt la altul e străbătută de gîndurile

Zădărnicia este resimțită, aşadar, în tonalități şi maniere diferite, în conformitate cu structura capricioasă a poetului decadent, iar efectele în planul limbajului poetic, al tonalității, sunt următoarele: acida ironie şi autoironie, uneori cheia parodică, alteori chiar grotescă, difuza melancolie, dar şi exuberanța dionisiacă. Nu putem vorbi despre „stadii" ale zădărniciei, pentru că nu avem atitudini unitare sau corespunzătoare unei anumite vîrste ale creației, încât mai adecvat rămâne termenul de „avataruri". Poetul parcurge toate etapele dezamăgirii cosmice, asemenea Ecleziastului, putându-se alcătui o adevărată nouă carte a înțelepciunii (inutile, pare a ne replica mereu vocea din text). Raportată la Biblie ca arhitext, atât al universurilor imaginare, cât şi lingvistice, vedem că o carte de căpătâi în „Biblia" eminesciană rămâne cea a fiului lui David (avem, desigur, şi „Facerea", şi „Psalmi", şi „Apocalipse", şi „Cântări ale cântărilor", dar prevalează, fără nici o rezervă, versetele întunecate ale Ecleziastului.)

Revolta împotriva zădărniciei - ironia şi autoironia sau „nesubstanțialitatea lumii"[6]

Iată cel mai mare rău în tot ce se face supt soare:
anume că aceeaşi soartă au toți.
Ecclesiastul, 9.3

Epigonii, poem care aşază tranşant trecutul în opoziție cu prezentul, îşi îndreaptă gradat semnificațiile către ultimul vers, verificându-se, încă o dată, concepția conform căreia această închidere a textului trebuie să condenseze „spiritul"

cenuşii ale unui om care constată că întreaga lui credință într-un Dumnezeu al dreptății şi armoniei e contrazisă de realitatea umană imediată, pe care el o supune unui necruțător examen critic şi care nu-i descoperă decît o certitudine: *deşertăciunea deşertăciunilor, toate sînt deşertăciune*. [...] Ecclesiastul nu oferă nici cea mai mică adiere de gînd asupra unei posibile vieți de după moarte; totul se reduce la viața de aici, care nu e altceva decît un eşec, o existență consumată sub semnul absurdului" (p. 453-454).

[6] Ioana Em. Petrescu, *Eminescu-poet tragic*, Editura Junimea, Iaşi, 2001, p. 50: „în poetica eminesciană ironia nu e resimțită ca o manifestare a libertății demiurgice a spiritului, ci ca nesubstanțialitate".

versurilor, idee dezvoltată de un poet-teoretician destul de ataşat de limbajul marelui romantism: Radu Stanca[7]. Din tipurile de vers ultim pe care le enunţă şi ilustrează autorul studiului, „versul integrator" corespunde acestui final al poemului eminescian: „nu numai versul ultimului rînd liric, dar e […] versul ultimului cuvînt din poezie."[8] Zădărnicia şterge antitezele şi implacabilul „Toate-s praf", care anulează în egală măsură trecutul şi prezentul (aşadar superioritatea trecutului a fost iluzorie), echivalează cu o concluzie a celui care a călătorit în timp şi prin lume pentru a-i afla sensurile, eşuînd într-un agnosticism mîhnit. „Toate-s praf", cu varianta anterioară „noi nu credem în nimic", este crezul decadentului şi afirmaţia adună într-o profeţie inversă sensurile de până atunci ale poemului. Sub semnul deşertăciunii se află şi „sântele firi vizionare", şi „cugetarea sacră" şi „straiul de purpură şi aur peste ţărâna cea grea". Versul este construit magistral, de la general la particular, de la pronumele nehotărât „toate" la cel personal „noi", de la abstract la concret, de la obiectiv la subiectiv, ca toate marile adevăruri ale lumii, care-şi au corespondenţe în microcosmos şi macrocosmos (gândurile lui Dionis sprijină şi ele ideea oglindirii universului în alcătuirea fiinţei umane: „…În faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spaţiu – ele sunt numai în sufletul nostru. Trecut şi viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sâmbure de ghindă, şi infinitul asemene, ca reflectarea cerului înstelat într-un bob de rouă"). Cu acest ultim vers, suntem foarte aproape de literatura absurdului, numai că, spre deosebire de eul confruntat cu nonsensul lumii, revoltat şi sfidător, cel cuprins de spasmele zădărniciei cade în marea liniştită a resemnării şi indiferenţei. Sub semnul nedeterminării sau, mai exact, al relativităţii,

---

[7] În eseul *Versul ultim* (în vol. *Aquarium*, Editura „Biblioteca Apostrof", 2000), poetul sibian ridică această unitate compoziţională la rangul de semn central al unui univers liric: „În versul ultim, spiritul caută întotdeauna soluţionarea poeziei." (p. 33). Deloc întîmplător, cele mai multe exemple sunt din opera eminesciană, de la *Somnoroase păsărele* pînă la *Trecut-au anii* sau *Şi dacă.*

[8] *Op. cit.*, p. 38.

stă şi definirea tautologică a lumii în acest vers-sinteză: „lumea-i *cum* este” şi, implicit, definirea omului care-o însufleţeşte. Cele patru forme de indicativ prezent ale verbului *a fi* confirmă încărcătura ontică a poemului care, de la odă a înaintaşilor şi satirizare a contemporanilor, ajunge la a deveni o amară meditaţie concentrată asupra condiţiei umane, dincolo de coordonate temporale şi morale care definesc istoria şi societatea, „dincolo de bine şi de rău”, în ultimă instanţă. Depăşirea romantismului este verificată şi în acest context: poetul nu mai este „iubitor de antiteze cam exagerate”: „Noi reducem *tot* la pravul azi în noi, mâni în ruină”. Palinodia, figură frecventă în creaţia eminesciană, marchează această răsturnare a sensurilor poeziei. De altfel, într-un alt text scris în acelaşi an, *La moartea lui Neamţu*, autorul foloseşte uşor modificat o metaforă din *Epigonii*, declamînd decadent acelaşi crez: „În zădar ne batem capul, triste firi vizionare”.

Într-o manieră similară, în *Mortua est!*, formula „toate-s nimică” reia cuvintele-cheie ale sensibilităţii rănite de zădărnicie, iar în *Preot şi filosof* poetul-cugetător surprinde condiţia umană obişnuită („Şi noi simţim că suntem copii nimicniciei, / Nefericiri zvârlite în brazdele veciei…”), în opoziţie cu cea a artistului, pentru că acesta din urmă este capabil să-şi conştientizeze deşertăciunea: „Noi suntem de cei cu-auzul fin/ Şi pricepurăm şoapta misterului divin.”

Fără îndoială că *Panorama deşertăciunilor* este cea mai extinsă descriere lirică a formelor şi avatarurilor zădărniciei, care oferă lecţii despre moarte pretutindeni în istorie. Propovăduitor ca şi fiul lui David, care descoperă că nu e nimic nou sub soare şi că toată existenţa umană înseamnă „goană după vânt”, poetul vede în roata istoriei şi cercul existenţei individuale, supus, de asemenea, fatalităţilor. Uriaşa construcţie poetică, la fel ca *Epigonii*, se desfăşoară în valuri retorice menite să sublinieze piericiunea lumii. După tablourile succesive ale marilor civilizaţii strălucitoare odinioară numai pentru a apune, urmează descrierea cugetătorului sceptic, îndoindu-se de răspunsurile sale şi pradă sentimentului eroziv al deşertăciunii dublate de ironie:

Dar în camera îngustă lângă lampa cea cu oliu
Palid stă cugetătorul, căci gândirea-i e în doliu:
În zădar el grămădeşte lumea într-un singur semn;
Acel semn ce îl propagă el în taină nu îl crede,
Adâncit vorbeşte noaptea cu-a lui umbră din părete –
Umbra-şi râde, noaptea tace, mută-i masa cea de lemn.

Versurile amintesc de *Scrisoarea I*, unde, în acelaşi stil, omagiul adus bătrânului dascăl sfârşeşte în meditaţie sarcastică, toate valorile lumii dovedindu-se, în cele din urmă, vane, autoiluzionări menite, într-un mod inconştient, să facă existenţa suportabilă:

Poţi zidi o lume-ntreagă, poţi s-o sfarămi, orice-ai spune
Peste toate o lopată de ţărână se depune.
Mâna care-au dorit sceptrul universului şi gânduri
Ce-au cuprins tot universul încap bine-n patru scânduri.

Condiţia cugetătorului este ironizată şi în ultima parte din *Memento mori: Şi când cred s-aflu-adevărul mă trezesc – c-am fost poet.* Prin urmare, soarta poetului nu mai reprezintă o fericită capacitate de a intui sensurile lumii, ci o aparenţă de adevăr de care cel ce scrie va deveni treptat conştient: *În zădar le scrii în piatră şi le crezi eternizate,/ căci eternă-i numai moartea, ce-i viaţă-i trecător.* Ipostaza de „copil bătrân" a creatorului completează imaginarul decadent, ca şi versurile următoare, ce par să concentreze toată gândirea europeană de la intersecţia secolelor al XIX-lea şi al XX-lea:

Ş-astăzi punctul de solstiţiu a sosit în omenire,
Din mărire în cădere, din cădere la mărire
Astfel vezi roata istoriei întorcând schiţele ei;
În zădar palizi, siniştri, o privesc cugetătorii
Şi vor cursul să-l abată… Combinaţii iluzorii –
E apus de Zeitate ş-asfinţire de idei.

Şi nu doar în textele care fac trimitere directă la problematica avută în vedere se întâlnesc astfel de consideraţii, ci în majoritatea poemelor esenţiale, trădând o obsesie-indiciu

al unui tip de viziune, aşa cum pertinent observa Charles Mauron în cunoscuta abordare psihocritică despre „metaforele obsedante şi mitul personal”, despre „fantasmele latente” care constituie fundamentul limbajului. Nu lipsesc, deci, textele în care neîncrederea poetului se extinde asupra verbului însuşi. De pildă, în *Scrisoarea II*, răspunsul dat cititorului cu privire la stagnarea forței creatoare aminteşte iarăşi de versetele Ecleziastului, confirmându-se intuiția şi demonstrația lui Norhrop Frye că Biblia rămîne „marele cod” (sintagmă preluată de la un alt mare poet romantic – William Blake):

Însă tu îmi vei răspunde că e bine ca în lume
Prin frumoasă stihuire să pătrunză al meu nume,
Să-mi atrag luarea-aminte a bărbaților din țară,
Să-mi dedic a mele versuri la cucoane, bunăoară,
Şi dezgustul meu din suflet să-l împac prin a mea minte, –
*Dragul meu, **cărarea asta s-a bătut de mai nainte**.* (s.n.)

În deja pomenita *Îmbătrânit e sufletul din mine*, poetul se întreabă ce este cuvântul şi ce sunt toate „materialele” artei, pentru a răspunde sceptic: „Neputincioase sunt semnele-orcare.../ Ce-arată fața mărei ce-i în mare?” Aşadar, fără a afla adevărurile ultime, conştientizează, în schimb, ce nu sunt acestea: nici măririle, nici căderile, nici poezia. Evlavia romantică față de creație este, astfel, depăşită prin suspectarea aproape permanentă a limbajului artistic de irelevanță ori inutilitate: „Gnosticismul său (oarecum nativ) este unul profund sceptic, de unde rezervele şi îndoielile sale cu privire la puterea spirituală a poeziei, mai ales în *veacul cel de fier*.”[9]

La câteva decenii după aceea, Arghezi ruga Divinitatea în *Inscripție pe Biblie* să anuleze proba aproape obligatorie a experimentării deşertăciunii prin arta literară: „Sfărâmă Cuvântul, cuvintele-s goale”. Diseminarea unicului în multiplicitate a produs sfărîmițarea şi camuflarea sensurilor. Profeția poetică este pusă sub acelaşi semn al inutilului, gloria fiind

[9] Lucia Cifor, *Mihai Eminescu prin cîteva cuvinte cheie*, Editura Fides, Iaşi, 2000, p. 125.

echivalată cu „a vorbi într-un pustiu”. Bagajul cultural nu face decât să falsifice intuiția poetică şi perceperea lumii, este o cale inversă, deci falsă, de aceea ironia se îndreaptă către dascălii de odinioară şi către junețea entuziastă, când cunoaşterea mai reprezenta un ideal: *Amețiți de limbe moarte, de planeți, de colbul şcolii*. Asistăm, astfel, la glisarea stărilor poetului de la romantismul încrezător al tinereții la mai pronunțatul decadentism al maturității. Sintagma din urmă, „colbul şcolii”, cu aerul ei arhaic, pare să-i placă în mod deosebit autorului, de vreme ce o regăsim şi într-un titlu ulterior.

Forma paroxistică a zădărniciei – ura de sine

Atunci am urît viața
căci nu mi-a plăcut ce se face supt soare:
totul este deşertăciune şi goană după vînt.
Ecclesiastul, 2.17

O variantă a zădărniciei ca morb decadent o reprezintă ura de sine, atât de copleşitor surprinsă în *Rugăciunea unui dac*, text rupt din amplul poem *Gemenii*, cuprinzând blestemul lui Sarmis, cel prea încercat de măririle şi căderile lumii[10]. Ipostaza cea mai frecventă a eului blestemat este „mortul viu”, ființa incapabilă să îmbrățişeze existența, „cel cu stea moartă”, aşa cum scria Ioana Em. Petrescu, mai degrabă un spectru[11]. În poemul *Îmbătrânit e sufletul din mine…*, interogația-chiasm „Ce-i viața moartă, ce e moartea vie?” condensează frământările unui spirit bântuind între cele două tărâmuri, la fel ca încercatul rege Arald sau ca Orfeu, dintr-un exces de spiritualitate care deschide larg porțile infernului. În *Cînd priveşti oglinda mărei,* contemplarea tainelor lumii duce la aceeaşi

[10] Text pe care Eugen Simion îl consideră „un psalm întors” (*Cuvînt înainte* la M. Eminescu, *Poezii*, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 1991, p. XIX) şi pe care Cioran îl aprecia, în maniera sa exaltată, drept cel mai important în creația eminesciană.

[11] „Cei cu stea moartă sunt cei care şi-au pierdut, printr-un tragic contratimp, patria cosmică, a cărei nostalgie o hrănesc, totuşi” (*op. cit.*, p. 75).

dualitate ființă-neființă: *Un minut dacă te-i pierde, / Tu, măcar, / Sub noianul mării verde / Şi amar, / Colo-n umeda-i pustie, / Ca-n sicriu, / Te-ai simți pe vecinicie / Mort de viu*. Este o ipostază aflată la antipodul aceleia de „oameni morți de vii”, care apare în *Junii corupți*, desemnîndu-i pe cei lipsiți de spiritualitate, trăind blamabil numai în imediat ori în *Rime alegorice*, unde viața socială este denumită „astă moarte vie”.

Ipostaza poetului-cîntăreț din *Cântecul lăutarului*: „Trec prin vremea tristă, vană”; „în van lumea o-nvoc”, cu tonalități de auto-blestem ce prefigurează *Rugăciunea unui dac*: „Sunt ca moartea între vii” ori „Am fost vultur pe o stâncă, / Fire-aş cruce pe-un mormânt!” este un alt exemplu de explozie internă provocată de puținătatea ființei, resimțite acut de către poet, mai ales că versurile se regăsesc parțial într-o creație anterioară (*Ondina*) într-o variantă mai benignă: „Am fost vultur pe o stîncă / Sunt o cruce pe-un mormînt”. De aici rezultă, inevitabil, atracția fatală către neant, o „deplasare spre roşu” sau o antigravitație prezentă în mai toate poemele vizionare. Natura contradictorie a lumii şi a creației se anulează prin conştiința vidului. Eternitatea ca viață veşnică nu l-a ispitit foarte mult pe Eminescu; cea mai frecventă asociere este a eternității ca nimic. De altfel, pronumele negativ apare nu de puține ori învestit cu o forță semantică superioară, ca şi derivatul sinonim cu deşertăciunea: nimicnicia. În *Ca o făclie...*, partea a doua a textului dezvoltă, de asemenea, un „blestem mişcării prime”.

Una dintre cele mai dramatice reprezentări ale neputinței se regăseşte în *Scrisoarea V*: „se zbate ca un sculptor fără brațe”, surprinzînd criza creatorului (ca şi „acel demon plînge, rîde, neputînd s-auză plînsu-şi”), copie ratată a Creatorului („De plînge Demiurgos, doar el aude plînsu-şi”[12]). Conştiința acută a nedesăvîrşirii duce, astfel, la imprecații nestăvilite retoric şi la dorința de auto-anulare, a cărei expresie superlativă o regăsim în *Rugăciunea unui dac*, configurîndu-se tipologia unui poet blestemat.

---

[12] Vers pe care Ion Negoițescu îl analizează detaliat în studiul despre plutonic şi neptunic în opera eminesciană.

Zădărnicia naşte monştri - grotescul

Şi am găsit că morţii, cari au murit mai înainte,
sînt mai fericiţi decît cei vii, cari sunt încă în viaţă.
Ecclesiastul, 4.2

Alexandru Piru demonstra într-un studiu intitulat *Eminescu, Shakespeare, Hölderlin, Baudelaire*[13] că există şi „flori ale răului" în poezia autorului nostru, confirmînd ceea ce demonstrase deja G. Călinescu. Matei Călinescu vede în creaţia marelui poet francez cele mai elocvente ilustrări ale sensibilităţii de sfîrşit de secol: „Baudelaire, a cărui operă avea să slujească drept exemplu diverselor definiţii ale decadenţei"[14], aşa că nu este exagerată raportarea la volumul atît de curajos din 1857.

În *Când te-am văzut, Verena…*, descrierea femeii seamănă mai degrabă cu o vivisecţie: „Şi pielea de deasupra şi buzele le tai. / Hidoasa căpăţână de păru-i despoiată, / Din sânge şi din flegmă scârbos e închegată. / O, ce rămase-atunci naintea minţii-mi? Vai!", iar de idealizarea frumuseţii feminine nici nu mai poate fi vorba. Agresiunea aparenţelor îi provoacă eului poetic constatări sarcastice: „Pentru că porţi pe oase un obrăzar de ceară,/ Păreai a fi-nceputul frumos al unui leş", pe care le va relua *ad litteram* în *Gelozie*, poem în care întîlnim şi una dintre cele mai definitorii atitudini decadente: „Eu te priveam atunci c-un rece ochi de mort.".

Imaginea oamenilor reduşi la statutul de cadavru îi alimentează poetului angoasele, confirmînd în mod repetat viziunea din cartea lui Quolett: „Pământ nesimţitor şi rece, / De ce iluziile sfermi? / De ce ne-arăţi că adorarăm / Un vas de lut, un sac de viermi?" (*Iar faţa ta e străvezie*).

Sarcasmul atinge cote maxime şi în alte contexte, pentru că nu doar dimensiunea biologică este atinsă de putreziciune, ci şi gândirea umană, atât de proslăvită ca dar suprem: „O, adevăr sublime – o, tinichea şi paie!", „Cugetători ai lumei! O, împuţiţi eterul / Cu sisteme înalte", artiştii care „zugrăvir-atâta

[13] în *Cahiers roumains d'études littéraires*, nr.4/1975.
[14] Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 143.

de bine saci de viermi” (*O, adevăr sublime…*) fiind coborîți de pe obişnuitul piedestal.

În *Demonism*, locuțiune adverbială „în van” apare excesiv, subliniind percepția celui ispitit de duhul negației, pentru care lumea nu reprezintă nimic altceva decît o „raclă mare”, moartea fiind o întoarcere în „corpul mort” al Titanului revoltat în timpurile mitice şi condamnat la a deveni „cadavru viu”: „Noi viermuim în mase în cadavrul / Cel negru de vechime şi uscat / Al vechiului pămînt care ne naşte – / Certîndu-ne-ntre noi, ființi ciudate, / Grețoase în deşertăciunea lor.” Viziunea este sumbră, iar oamenii sunt asociați viermilor din cadavrul Titanului devenit pămînt: „Din carnea-i putrezită, din noroi / S-au născut viermii negrului cadavru: / Oamenii. / Spre a-l batjocori pînă şi-n moarte / Ne-am născut noi, după ordin divin, / Făcuți ca să-şi petreacă Dumnezeul / Bătrîn cu comica-ne neputință, / Să rîdă-n tunet de deşertăciunea / Viermilor cruzi, ce s-asamăn cu el”. Motivul viermelui este reiterat într-un poem ca *În van căta-veți…*, surprins într-o aliterație metaforică grăitoare: „În van căta-veți ramuri de laur azi, / În van căta-veți mîndre simțiri în piept. / Toate trecură: / Viermele vremilor roade-n noi.”

Motivul corupției societății contemporane, regăsit cu prisosință în *Epigonii*, este dezvoltat şi în *Surorile* (femeia decăzută), în *Împărat şi proletar* („Evul e un cadavru”) şi-n destule alte opere, toate dimensiunile existenței fiind atacate de aerul bolnav al eroziunii sensurilor.

Resemnarea în fața zădărniciei – melancolia

Toate merg la un loc;
toate au fost făcute din țărînă
şi toate se întorc în țărînă.
Ecclesiastul, 3.20

Melancolia este, prin excelență, starea decadentului, dacă ar fi să invocăm numai celebra operă a lui Verlaine, de la care s-a revendicat mişcarea decadentă franceză. Celălalt versant al unei stări de criză interioară, pe lângă ironie, starea melancolică a invadat toate artele, dacă ar fi să ne gândim numai la

numeroasele tablouri pe acest subiect. Poezia omonimă a lui Eminescu, una dintre marile lui capodopere, descrie în clar-obscur sfârşitul credinţei şi, implicit, al dragostei de viaţă, al înstrăinării de sine, boală provocată de acuta trăire a deşertăciunii: „În van mai caut lumea-mi în obositul creier, / Căci răguşit, tomnatic, vrăjeşte trist un greier; / Pe inima-mi pustie zadarnic mâna-mi ţin, / Ea bate ca şi cariul încet într-un sicriu.” Sentimentul zădărniciei capătă forma paradoxală a revoltei indiferente, avînd ca ingredient esenţial fie excesul, fie deficitul de vitalitate. Eminescu face în multe dintre operele sale adevărate exerciţii de „anatomie a melancoliei”, aşa că întîmpinăm frecvent *acedia* de care se fereau atît de mult gînditorii mistici de odinioară şi căreia îi căutau remedii ca unei boli destul de grave. Răspunsul lui Adonai din *Fata-n grădina de aur*, prefigurînd răspunsul Demiurgului din *Luceafărul*, conţine aproape literal constatările Ecleziastului: „Căci lutul în el creşte, / Lutul îl naşte, lutul îl primeşte.” şi provoacă alunecarea în melancolie.

Conştiinţa acută a temporalităţii este un alt indiciu al sensibilităţii decadente, care se raportează nostalgic la un trecut mitic irecuperabil. *Privesc oraşul – furnicar*, poezie datând din 1873, conţine o descriere extinsă a aglomerării urbane, reprezentînd o paradă a diverselor forme de alienare, pentru ca, în final, nota discret ironică a poetului să reflecte amnezia colectivă care face existenţa suportabilă: „Şi orologiile bat – / Dar nimeni nu le mai ascultă / De vorbă multă, lume multă.” De altfel, Ioana Em. Petrescu îşi începe cu acest text capitolul despre „Universurile compensative”, considerînd că poemul reprezintă o anticipare „frapantă” a lirismului bacovian[15].

În *Confesiune*, subintitulată „Arătând un cran” (motivul craniului nelipsind în cele mai cunoscute reprezentări plastice ale melancoliei) obiectul meditaţiei este „universul bolnav de viaţă vană”. Bijuterie poetică, *Dintre sute de catarge* desfăşoară liric muzica monotonă a deşertăciunii.

---

[15] Ioana Em. Petrescu, *op. cit.*, p. 83.

Tot de apele tulburi ale melancoliei ține și „rîsul dramatic eminescian", după cum îl numește, la un secol distanță, un alt poet[16], celebrele reacții ale eului care-și amintește din *Floare albastră*, *Melancolie* sau *O, rămîi...* Cît despre *Glossă*, orchestrație poetică de rafinament superior, putem spune că reprezintă declarația detașării melancolice de spectacolul mecanic al vieții, irigată de aceeași conștiință a temporalității simplificatoare. S-a remarcat deja de suficiente ori că această desprindere de existențial este intrinsecă melancoliei cronice, dacă ar fi să amintim măcar cele mai recente studii: „seninătatea abstractă" este „marcă a melancoliei eminesciene"[17].

Depășirea revoltei – parodia

Am zis inimii mele:
„Haide! vreau să te încerc cu veselie și gustă fericirea."
Dar iată că și aceasta este o deșertăciune.
Ecclesiastul, 2.1

În zădar în colbul școlii, cuprinde , în note oarecum sprințare, un îndemn la „viața ce se vețuiește", ca să folosim limbajul amatorilor de hagialâcuri din alt spațiu al literaturii noastre. Cultura este așezată sub semnul derizoriului, fiind recomandată, în locul acesteia, experiența diversă, contradictorie. Aceeași falsitate este declarată în *Icoană și privaz*: „Sîntem ca flori pripite, citim în colbul școlii / Pe cărți cu file unse, ce roase sînt de molii." „A auzi cum iarba crește", metaforă a devenirii ca supremă înțelegere, înseamnă unica posibilitate de reprezentare a sensurilor lumii, pe care nu o induce, nicidecum, învățătura cuminte și ambițioasă, asimilată cu adunarea de informații. Decadenții, cum bine se știe, sunt mari amatori de experiențe. S-a subliniat, în repetate rânduri, că mișcarea decadentă presupune o recuperare a primitivității, tocmai în ideea refacerii unui sens primordial pierdut în for-

---

[16] Mircea Cărtărescu, *Visul chimeric*, Editura Litera, București, 1992, p. 10.

[17] Iulian Costache, *Eminescu. Negocierea unei imagini*, Editura Cartea Românească, București, 2008, p. 288.

mele iluzorii ale metamorfozelor lumii, gândirea originară nefiind sincopată de interogații fără răspuns („Lume ce gândea în basme şi vorbea în poezii" este unul dintre cele mai cunoscute versuri eminesciene referitoare la această problematică). De sensibilitatea primitivă îi este dor poetului prea rafinat, aceea care se manifesta în deplină armonie cu natura, singura capabilă să vindece de zădărnicie dar imposibil de reînviat.

Din Berlin la Postdam este o declarație de exuberanță vitală condimentată cu ingrediente parodice la adresa marilor dezlegători de „blestemate chestiuni insolubile": „tata Brahma", „tata Darwin" nu-şi mai pot exercita autoritatea asupra rebelului dedat la experiențe amoroase voit frivole, întreținute de beatitudinea posibilă din sticla Kümmel. Povestea de dragoste încărcată de solemnitate şi de ritualuri serafice este înlocuită de un cîntec lumesc, pentru că numai îndepărtarea de gravitatea existenței îi mai poate prilejui poetului clipe de fericire.

Antropomorfism poate fi citită şi ca o autoparodiere a poemelor proprii de dragoste, dar şi a filosofiei ori a literaturii clasice şi romantice, de vreme ce găina este ornată metaforic drept „Venus din poiată", iar unul dintre parteneri „Lovelace de la coteţe". Îndrăgostiții vicleni sau stângaci fie trăiesc „suferințele lui Werther", fie au parte de soarta fericită de Don Juan, pentru ca, spre final, note groteşti să fie marcate de cutezanța blasfemiei.

Cugetările sărmanului Dionis este, poate, cea mai reprezentativă dintre poeziile eminesciene în direcția decadentismului: sărăcia nu-i declanşează lamentațiile din alte contexte, autoironia este efectul unei nepăsări sănătoase față de propria soartă şi singurul „dor" al poetului rămâne acela de „paradisuri artificiale": „ Bani n-am mai văzut de-un secol, vin n-am mai băut de-o lună. / Un regat pentr-o țigară, s-umplu norii de zăpadă/ cu himere!…". Aceeaşi conştiință a artificialității creației rămîne şi aici nota definitorie a atitudinii eului ce se confesează, desigur purtător de cuvînt al eului biografic. Şi în *Poet*, datînd din 1876, condiția mînuitorului de limbaj este şarjată, rezultînd un portret în versuri de-a dreptul umoristic, la suficientă distanță de chipul dramatic al creatorului din alte opere.

Umbra lui Istrate Dabija-Voievod este un alt exemplu de replică tonică la trecătoarea glorie a lumii. Spre deosebire de Mircea cel Bătrân, „moş Istrate-voievod” face apologia „gulaiului”, la fel ca Ivan Turbincă, şi nu a eroismului în slujba patriei. Mai mult, intuieşte că poetul aflat în căutare de vestigii îi poate cânta povestea cel mai bine, pentru că-i împărtăşeşete fericita meteahnă: „Dar ție-ți place doina, hora, / Îți place-al viței dulce rod, / Tu povesteşte tuturora / De moş Istrate-voievod”. Hedonismul, ultima soluție şi cea mai sigură în calea invaziei necruțătoare a zădărniciei, rămîne una dintre puținele şanse ale ființei, care pătrunde, astfel, în lumea lipsită de spasme a decadenței.

Trăirea totală sau abandonul paroxistic în existență – „clipa cea repede”

Am lăudat dar petrecerea, pentru că nu este altă fericire pentru om supt soare decît să mănînce şi să bea şi să se veselească; iată ce trebuie să-l însoțească în mijlocul muncii lui, în zilele vieții pe care i le dă Dumnezeu supt soare.
Ecclesiastul, 8.15

Aşa cum Starobinski înregistra remediile contra melancoliei, valorificând tratate elaborate de-a lungul timpului, şi poetul descoperă medicamente care să vindece de virusul deşertăciunii, dătător de frisoane: dragostea trăită cu patimă, asumarea unui țel social, întoarcerea în universul natal protector sau regăsirea spațiului fericit al naturii. De pildă, în *Codru şi salon*, tânărul condamnat la iureş citadin, priveşte cu jind la ninsoare şi călătoreşte imaginar în vremea copilăriei din valea natală, cu poveştile de iubire adolescentină de atunci. În *Icoană şi privaz* sau în *Ca o făclie,* strădania de a cînta minunile naturii este ironizată, pentru că aceasta îşi demonstrează superioritatea fără nici un efort. „Nebuni suntem cu toții, natura-i înțeleaptă” este o concluzie de la capătul unui drum încercat: artificialitatea (decadentă) nu poate deține supremația asupra naturii, care nu suferă niciodată de zădărnicie, ci este mai totdeauna decorul salvator, o alteritate de care spiritul are

nevoie pentru a nu se pierde în „cartea tristă şi-ncîlcită”, a cărei sublimare se regăseşte în *Revedere*.

Patima, care poate duce la moarte (*Miron şi frumoasa fără corp*; *Strigoii*) este înlocuită de dragostea încercată şi „îndelung răbdătoare” cum o definea Apostolul Pavel, ca în *Călin (file din poveste)* ori *Luceafărul*, de iubirea casnică pe care o situează explicit, în *Cărțile* sau *Lectură*, deasupra cunoaşterii poetice: „Şi cred pe înțeleptul / Ce-l văd că-n carte zice / Că-n lume nu-i ferice, / Că toate-s năluciri… // Deodată la ureche-mi / Aud şoptind copila… / Iar vîntu-ntoarce fila / Cu negrele gîndiri.” Pe aceeaşi coordonată a dragostei posibile şi duioase, în *Dormi!* contemplarea chipului iubitei odihnindu-se anulează toate zbaterile între zădărnicii ale poetului: „De pe condei eu mîn-atunci retrag. / Pătrunde pacea tristele-mi gîndiri.” Toate idilele eminesciene proclamă aceeaşi fericire imediată şi chiar poemele rătăcirii ontice precum *Singurătate* îşi îmblînzesc tonalitatea fatalistă prin raportarea la sentimente concrete: „Este *Ea*. Deşarta casă / Dintr-odată-mi pare plină, / În privazul negru-al vieții-mi / E-o icoană de lumină.” „Oceànul de patemi”, pe care îl declară în *Gelozie* ca trăire la cote maxime, reprezintă un remediu contra diverşilor sori negri, astfel că în cele mai cunoscute poeme de dragoste precum *Fata-n grădina de aur* sau *Luceafărul*, instanța discursivă proclamă superioritatea efemerei trăiri umane, revendicînd-o, dar neavînd acces la ea. Astfel, din inventarul fericirilor posibile şi trecătoare, la loc de frunte se află dragostea: „M-am îndulcit cu patima femeii” (*În căutarea Şeherezadei*), iar în texte precum *Ca o făclie…* sau *O, stingă-se a vieții…* reproşul pe care şi-l face gînditorul este tocmai îndepărtarea de şansa unei trăiri plenare: „Căci n-am iubit nimic cu patimă şi jind…”

Conştiința morții uniformizatoare care sterilizează bucuria de a trăi este înlăturată şi prin implicare socială, aşa încît replica poetului la ispita deşertăciunii („Poet gonit de rîsuri şi înghețat de vînt / Ce cînți ca o stafie ieşită din mormînt” i se spune în *Întunericul şi poetul*) este această ieşire din sine şi reprezentare a oamenilor de aceeaşi sorginte.

*

Haosul, pe care Eminescu îl determină metaforic în varianta din 1871 a poemului *Andrei Mureşanu* drept „al lumilor sicriu”, sau „eterna pace”, „stingerea eternă” în alte contexte, rămâne singura certitudine[18]. Restul e deşertăciune, prezentă în toată seria ei sinonimică: „pulbere”, „umbră”, „deşert sufletesc”, „în van”, „în zadar”, „praf”, „colb”, „vânturile, valurile”, „cenuşă”, „ruină”, „spumă”, „vis sarbăd”, „cerc strîmt” etc., de a cărei percepere poetul se lamentează: „De ce mi-ai dat ştiinţa nimicniciei mele?” îl întreabă pe Demiurg în *O, stingă-se a vieţii...* Bacovianul „chemări de dispariţie mă sorb” se regăseşte pe aceeaşi orbită a „limbajului poetic cu funcţie ontologică”, rezultat al „convertirii expresiei lingvistice”[19].

Rechizitoriile celebre împotriva condiţiei umane din *Andrei Mureşanu*, *Scrisori* sau *Luceafărul* , de tipul „tină / Şi praf e universul întreg” (*Andrei Mureşanu*), cuprind ca argument esenţial nimicnicia acesteia. Cuvântul-cheie din *Ecleziastul* capătă condiţie similară în creaţia eminesciană, parcă desprinsă în suficiente locuri din versetele dramatice ale Vechiului Testament. „Experimentul” lui Solomon pentru a înfrunta deşertăciunea ajunge la concluzia „nihil sine Deo”, pentru că nici cunoaşterea, nici plăcerea, nici „patria vieţii” şi trăirea clipei, nici fatalismul sau cinismul nu salvează fiinţa pînă la capăt de acest sentiment devastator, provocator de inerţie existenţială. Ceea ce Northrop Frye numea, valorificând sentinţe celebre, „sindromul Dumnezeu e mort”[20], se regăseşte în destule opere eminesciene, încît nostalgia credinţei şi a unei lumi conforme, discret prezentă în aceste poeme ale negării, depăşeşte setea de cunoaştere superioară, iluzorie ca orice triumf uman. Nu întîmplător, Andrei Mureşanu îi cere Divinităţii să distrugă „cuvîntul nimicirii” care-l

[18] Ioana Em. Petrescu, *op. cit.*, p. 54: „un poet a cărui spaimă de neant ar putea găsi (şi a găsit, în ultima etapă de creaţie), ca şi în cazul lui Mallarmé, consolare în identitatea hegeliană dintre Neant şi Absolut”.

[19] Dumitru Irimia, *Argument* la *Dicţionarul limbajului poetic eminescian. Semne şi sensuri poetice. II. Elemente primordiale*, p. 5.

[20] Northrop Frye, *Marele Cod. Biblia şi literatura*, traducere de Aurel Sasu şi Ioana Stanciu, Editura Atlas, Bucureşti, 1999, p. 22-23.

încearcă prea mult. Finalul unui poem în care este, încă o dată, incriminată existența deșartă, proclamă fatala desprindere de sacru: „De e sens într-asta, e-ntors şi ateu, / Pe palida-ți frunte nu-i scris Dumnezeu." Apropierea de Divinitate în creația eminesciană este mai degrabă estetică, morală şi nu structurală, dar poetul este conştient de faptul că lipsa credinței duce la sterilitate vitală şi expresivă: „Cînd nu mai crezi, să cînți mai ai putere?" (*O,-nțelepciune, ai aripi de ceară!*).

Cum sunt prea puține „stele-n cer" sau prea departe, cum sunt prea multe „sute de catarge", celebra „voință de a trăi" pe care o denunța Schopenhauer ca explicație universală a existenței se transformă în voința de extincție („decadența înseamnă pierderea voinței de a trăi" precizează Matei Călinescu[21]) ori în bucuria de a trăi pătimaş. Nu un geniu nefericit este poetul, nici un „geniu al desperării", „geniu mândru" ori „geniu infernal" ca Satan, nici „geniu ce pătrunzi nemărginirea" ca Dumnezeu, ci un „geniu pustiu" ori pustiit, care nu crede „nici în Iehova, nici în Budha Sakia-muni", un „suflet apostat" care doar constată golul lumii (de vreme ce „E-mpărțită omenirea/ În cei ce vor şi cei ce ştiu. / În cel dintâi trăieşte firea, / Ceilalți o cumpănesc ş-o scriu."). Seninătatea ca efect al trăirii sacrului este înlocuită în proporții considerabile de această *horror vacui*.

Desigur, există şi alte aspecte caracteristice decadentismului ce se por regăsi în opera eminesciană, de pildă imaginea femeii fatale, senzația dedublării personalității sau chiar a scindării ființei („străina gură" din *Melancolie*), cabotinismul, luxurianța descrierilor ca univers rafinat opus celui natural etc., dar cea mai pregnantă rămâne această plutire în ceața zădărniciei.

Oare cuvântul „ce rosteşte adevărul" n-o fi tocmai acesta? Este o interogație pe care poetul o sugerează, dar nu o rosteşte niciodată.

---

[21] *Op. cit.*, p. 156.

Summary

Many of Mihai Eminescu's poems are structured around the motif of vanity, which is one of the main aspects of the decadent sensitivity. From this point of view, Eminescu is no longer just "the last Romantic poet in Europe", but a distinguished modern writer, aware of the artificiality of his language. Vanity is associated with irony and self-irony, with grotesque and even parody and also with self-hatred or hedonistic attitude towards life, all these avatars proving the consistency of the motif. As long as *The Bible* remains The Great Code, as William Blake stated, one archetype of Eminescu's poetry is to be found in a book from The Old Testament: *The Ecclesiastes*.

Eminescu între ***Kulturkampf*** **şi** ***Methodenstreit***

Lucia CIFOR

Din eminescologia dezvoltată de peste un veac se poate constata în ce măsură Eminescu şi opera lui au fost discutate sub tensiunea creată de evoluţia politică, morală, ideologică etc.[1] Divorţurile aproape abrupte dintre epocile culturale *modelate politic* (o problemă aparte o reprezintă epocile aflate sub dictatură: carlistă, legionară, comunistă) şi epocile *aşa-zis „normale”* din eminescologie merită o discuţie aparte. Nu de puţine ori, Eminescu şi opera lui au fost găsite vinovate (prin insinuări sau declaraţii făţişe) de diverse eşecuri în modernizarea ţării. Desfăşurarea în dispozitive diferite de luptă a *iconoclaştilor* şi a *iconodulilor* lui Eminescu – cu consecinţe neepuizate pînă astăzi – trădează importanţa pe care a avut-o Eminescu într-o veritabilă *Kulturkampf* ('bătălie culturală') asemănătoare în parte cu fenomenul similar din Germania de după primul război mondial. Aşa cum arăta Gilbert Durand[2], nevoia de revanşă a Germaniei de după umilitoarele condiţii de pace impuse la sfîrşitului primului război mondial s-a tradus mai întîi într-o *bătălie culturală*. Din punctul nostru de vedere, ceea ce numim *cazul Eminescu* – judecat la rece,

---

[1] Judecarea scriitorilor şi a operelor lor pentru eşecurile şi erorile istorice ale poporului din care fac parte nu este deloc un fenomen românesc. Un singur dar complex exemplu îl constituie romanul *Doktor Faustus* al lui Thomas Mann, în care marele premiat Nobel al literaturii face mai mult decît să sugereze intoxicarea Germaniei de ea însăşi prin Wagner, Nietzsche, Goethe, cu rădăcini în teologia liberală a lui Schleiermacher şi chiar în Reforma lui Luther.

[2] Cf. Gilbert Durand, *Introducere în mitodologie. Mituri şi societăţi,* în româneşte de Corin Braga, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2004.

dincolo de nume şi persoane – constituie un asemenea capitol din istoria culturală a României.

Cazul (de multe ori chiar *cauza lui*) *Eminescu* reprezintă un tip de *Kulturkampf* în variantă românească. Evident, *cazul Eminescu* nu se reduce la provocările din cunoscutul număr din revista „Dilema”[3], deşi acesta din urmă reprezintă un ultim consistent exemplu al îndîrjitei *bătălii culturale* suscitate periodic de opera şi mitul Eminescu. După cum se ştie, în luptă s-au implicat, iniţial, scriitori şi critici mai mult sau mai puţin notorii, fără a avea aerul că ştiu precis în ce se implică. Nici nu ar fi fost uşor să conştientizeze acest lucru, întrucît epoca respectivă era una profund confuză, cum putem să ne dăm seama abia acum, deşi poate nici acum pe de-a întregul. Pe de altă parte, mulţi dintre cei de atunci nutreau, probabil, iluzia unei eliberări totale de politic prin acţiune culturală, o iluzie dătătoare de beţie pentru cei care îşi cauţionau laşităţile trecute pe imixtiunile politicului în cultură. În realitate, aşa cum demonstrează un mare prevenit asupra ineludabilelor efecte ale politicului asupra acţiunii culturale chiar în timpuri normale, Hans-Georg Gadamer[4], nu există o cale prin care actul cultural să se sustragă integral deformărilor politicului.

Succint spus, cei mai aprigi contestatari ai lui Eminescu de după 1990 au fost cei decepţionaţi nu atît de Eminescu – pe care mulţi nici nu îl mai citeau deja – , cît de *utilizarea* lui – evident, fără succes – ca pion al unei *Kulturkampf* desfăşurată sub zodii comuniste, dar cu rădăcini adînci în perioada interbelică şi chiar mai înainte. Cei care au simţit nevoia, în prima instanţă, să-şi proclame despărţirea de Eminescu au fost cei care reclamau eşecul teribilei *Kulturkampf* desfăşurate în numele lui Eminescu-poetul, Eminescu-geniul moral, dar şi Eminescu-mîntuitorul unei naţii (« Eminescu să ne judece ») etc. Prizonieri ai unei educaţii şi instrucţii literare autotelice, unii dintre reclamanţi au găsit de cuviinţă să identifice cauzele

[3] „Dilema”, nr. 265/1998, Bucureşti.

[4] Cf. Hans-Georg Gadamer, *Adevăr şi metodă*, traducere de Gabriel Cercel, Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcana, Bucureşti, Editura Teora, 2001, p. 398.

acestui eşec în precaritatea operei literare ori în inconvenientele biografice.

Iconoclaştilor li s-au opus, în primul rînd, cei care nu găseau că numita *bătălie culturală* s-a terminat cu un dezastru, dar şi noii iconoduli. În rîndul celor care nu credeau în eşecul luptei culturale au fost chiar unii dintre eminescologii de mare ținută ştiințifică, dar uşor defazați din punct de vedere istoric sau măcar puțin naivi în privința mizelor politice care subîntindeau practicile culturale din țara recent eliberată de sub comunism. Pentru că nu avuseseră timp sau inspirație să participe la lupta pentru Eminescu în timpul comunismului, alții, din care se vor desprinde ulterior, destul de rapid, cei mai aprigi iconoduli, nu au voit să considere lupta încheiată, cu atît mai puțin pierdută. Cei din categoria iconodulilor (categoria cea mai consistentă de altfel) au devenit şi cei mai prolifici eminescologi după 1990. Între ei s-au evidențiat cu timpul campionii unui nou fanatism cultural (formă patologică de narcisism), mulți dintre aceştia fiind adepții şi promotorii unor ideologii culturale reacționare şi revanşarde.

Tenace şi rezistentă la orice formă de critică şi dialog cultural, eminescologia *iconodulă* a fost preocupată să păstreze cu orice preț frontul de luptă. De aceea, în „tranşeele” acestei eminescologii se scrie şi se publică mult: de la interminabilele studii indiferent pe ce temă sau aspect al operei (de multe ori, fără o minimă încadrare bibliografică) şi reînnoitele cabale cu privire la moartea şi boala poetului, pînă la tentativele de restaurare în manieră absolută a grafiei operei lui Eminescu, cuprinzînd promisiunea unor revoluții cutremurătoare la nivelul literei.

Mai tîrziu, deşi cu unele anticipări importante (vezi studiul Ioanei Both[5]) a început să se configureze şi un alt tip eminescologie, angajată într-un alt tip de luptă: *lupta pentru metodă în eminescologie*, un tip de *Methodenkampf* (‘lupta pentru metodă’) oarecum echivalentă cu celebra *Methoden-*

---

[5] Ioana Bot, *Istoria şi anatomia unui mit cultural*, în vol.: “*Mihai Eminescu, poet național român*”. *Istoria şi anatomia unui mit cultural*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003.

streit ('cearta pentru metodă') din epoca lui Wilhelm Dilthey. În contextul acestei *Methodenkampf* trebuie, credem, discutate contribuțiile eminescologice de dată recentă. Asupra unora dintre aceste realizări ale eminescologiei ieşite de sub presiunea luptelor culturale ideologizate se focalizează cronicile şi recenziile din capitolul ultim al prezentului volum, 11, al seriei *Studii eminescologice*. Lectura lor indică mutațiile epistemologice, nu doar hermeneutice, survenite pe teritoriul eminescologiei. Deşi nu neapărat numeroase şi nici suficient de extinse pentru a fi cu adevărat relevante pentru o evaluare (meta)hermeneutică a eminescologiei care a depăşit granițele bătăliei culturale, paginile ce urmează reflectă – chiar dacă încă într-o formă incompletă – ceea ce am putea numi *lupta pentru adevăr şi metodă în eminescologia actuală*.

Din punctul nostru de vedere, aceasta din urmă reprezintă o cale de ieşire din confuzia creată de ciclicele episoade ale sus amintitei *Kulturkampf*. În plus, recentele contribuții de eminescologie au – pe lîngă meritele integrabile domeniului istoriei literare – şansa de a participa la restaurarea cercetării literare pe următoarele direcții de interes:

▪ Deontologia studiilor literare: spiritul *ştiințific* vs. spiritul *critic* în cercetarea operei eminesciene;

▪ *Comunitățile de interpretare* şi *comunitățile de lectură* şi incongruența dintre ele determinată de plasarea diferită în spațiul cultural şi literar;

▪ Dificultățile de identificare şi de delimitare a comunităților de lectură *neprofesioniste* (sau neprofesionalizate) de comunitățile de interpretare *profesionalizate* (acceptabil sau nu, angajate politic, cultural, umoral etc., care revendică moştenirea eminesciană din motive ideologice, politice, dar şi patologice)

▪ *Orizonturile epistemologice* diferite în care se produc lectura, interpretarea, cercetarea, ca şi „utilizarea" politico-ideologică a operei lui Eminescu;

▪ Diferențele dintre epocile *permisive şi inclusiviste* față de realizările din eminescologie ale epocilor anterioare şi epocile refractare, *paranoico-creatoare* (epocile sau perioadele de tranziție: legionaroidă, comunistă, post-comunistă etc.).

Demarată pe teritoriul eminescologiei, oricare dintre temele de cercetare de mai sus ar putea conduce la rezultate relevante şi pentru alte domenii ştiinţifice, mai puţin frecventate la noi, precum antropologia literară, istoria ştiinţelor literaturii, istoria mentalităţilor, istoria ideilor ş.a.

Résumé

L'étude ***Eminescu entre*** **Kulturkampf** ***et*** **Methodenstreit** porte sur les mutations survenues dans l'eminescologie des dernières décennies. Au lieu d'une lutte menée au nom d'Eminescu (*Kulturkampf*), commence à se dessiner, ces dernières années, un nouveau type de lutte: *la lutte pour la méthode* (*Methodenstreit*), dont l'enjeu este le renouvellement de la recherche littéraire sur des bases épistémologiques différentes.

Eminescologia recentă în dezbatere. Recenzii, comentarii, însemnări pe marginea cărților apărute

Iulian Costache – *Eminescu. Negocierea unei imagini. Construcția unui canon, emergența unui mit*

(Cartea Românească, Bucureşti, 2008)

Doris MIRONESCU

Eminescologia este o ştiinţă aparte, cu o istorie accidentată, chiar şi imediat după naşterea ei prin articolul maiorescian consacrat *Direcției noi* în 1872. Teoretic, ea ar trebui să se ocupe, într-o manieră colaborativă, unitară, cu studiul operei eminesciene, continuând un efort de o sută de ani, pasând torța, cum se mai spune. În schimb, domeniul este unul cutreierat de polemici, plin de momente de grație, dar şi de colosale neînțelegeri, adâncindu-se adesea în interpretări fertile sau coborând alteori în groteşti confuzii.

De o sută de ani încoace, eminescologia are o problemă de identitate. Terenul său este încă neaşezat, liniile de forță nu sunt evidențiate. Să nu uităm că Eminescu a trăit cu doar 120 de ani în urmă, că în interbelic încă erau de găsit contemporani de-ai săi, că interpretări „clasice" ale operei sale au apărut abia prin anii '30, veritabile „bătălii ale cărților" fiind purtate între criticii anilor '60-'70. Interpretările „clasice" (a lui Călinescu, de pildă) reprezintă, de fapt, nişte construcții acrobatic-speculative, care adesea intră cu titlu de literă de lege în manuale şi influențează, de pe aceste poziții, receptarea operei eminesciene încă de la nivelul cititorului adolescent, fiind sistematic rău înțelese, luate literal sau, dimpotrivă, răstălmăcite. Apoi critica postbelică, chiar în realizările ei optime, suferă prea adesea de tentația narcisistă a metaforizării, drapându-şi judecățile în falduri de împrumut, care le perturbă mesajul. Asupra

lui Eminescu s-au realizat toate aplicațiile hermeneutice venite din Occident înainte să se completeze ediția critică a *Operelor* – ce poate fi mai elocvent pentru situația inegală şi imatură a domeniului eminescologiei?

Nimic mai salubru decât o lectură a istoriei domeniului încă din zorii închegării sale, de la primele scrieri care îl au ca obiect pe Mihai Eminescu, în deceniul al optulea al secolului al XIX-lea. Această lectură a fost întreprinsă de către profesorul bucureştean Iulian Costache într-o recentă carte, rod al unei munci extraordinare, care poate fi liniştit numită una din cele mai cea mai bune scrieri critice despre Eminescu din ultimii ani.

Cu dreptate, Iulian Costache vorbeşte despre „necesitatea structurării imaginii de sine a eminescologiei”, acțiunea aptă să genereze o „hartă identitară care să-l ferească pe cititor de «rătăciri»”, atrăgând atenția că valul centenar de interpretări eminesciene s-a istoricizat, s-a stratificat şi că poate fi citit în palimpsest. În al doilea rând, eminescologia trebuie să-şi ia în serios responsabilitatea „gestionării imaginii unei opere exemplare”, lucru de care autorul cărții de față se achită cu succes. Chiar dacă titlul pare să trimită către „marginile” domeniului eminescologiei – imagine, mit, „brand”, identitate etc. –, avem în această carte o foarte solidă şi interesantă scriere despre Eminescu cel „esențial”. Nu este vorba de un Eminescu speculativ, de o interpretare a operei care să aleagă un „centru” arbitrar al acesteia dintre antume sau postume şi să reconstruiască, de acolo pornind, o unitate iluzorie a tuturor scrierilor, eventual una neconştientizată de poet. Lucrarea universitarului bucureştean nu este nici o analiză măruntă, aplicată la un colțişor dintr-o vastă operă şi epuizându-l până la plictiseală, fără viziune şi fără orizont.

Însemnătatea scrierii este consemnată în *Argument*, unde, cu multe ocolişuri, ni se spune că „imaginea” autorului canonic major al românilor participă la brandul de țară, în condițiile unei integrări care, venită foarte târziu, ne-a găsit la fel de nepregătiți să devenim o prezență colectivă în imaginarul european. Aş contra-argumenta, spunând că de această imagine a lui Eminescu n-are decât să se ocupe industria de profil,

care poate oricând să inventeze în toate colțurile țării restaurante cu nume şi ambient eminescian, adevărați magneți pentru turiştii din străinătate. În schimb, o cercetare a etapelor cristalizării imaginii eminesciene ca „emblemă” heraldică a culturii române are meritul mult mai mare de a descrie un Eminescu tot mai autentic, eliberat de mitologiile şi utopiile critice suprapuse peste el de o sută de ani încoace. Tot „măsurând” gradul de abatere de la realitate prin diferite strategii de discurs ale iconodulilor şi detractorilor, autorul delimitează, fără să aibă aerul că ar face-o cu intenție, zona de „normalitate” a discursului eminescologic, chiar dacă această zonă pare constituită mai mult din retrageri şi palinodii.

Discutarea valorizărilor negative ale lui Eminescu din epocă are rolul de a reînvia un climat canonic încă instabil, aşa cum era el pe când Maiorescu scria *Direcția nouă* şi Hasdeu îl persifla cu succes în gazetele umoristice. De ce ar fi importantă o astfel de întoarcere în timp? Pentru că, astăzi, nu mai ştim cum e să gândeşti altfel decât în termeni maiorescieni. Suntem „moştenitorii unei structuri a gustului estetic modern, care a fost fixată, în secolul al XIX-lea, de către Junimea”. Evident, nimeni nu ne cere să ne dezbărăm de gustul nostru estetic, ci doar să încercăm să raționăm punându-l, temporar, în paranteză. Iulian Costache inventariază atitudinile lui Hasdeu, V.A. Urechia, D.A. Laurian, Take Ionescu, Anghel Demetriescu, Macedonski, D. Zamfirescu, Alexandru Grama şi ale altora mai puțin faimoşi, înscriindu-l pe fiecare într-o paradigmă a receptării (sau „semioză”), cu o extremă grijă la nuanțe, cu o precauție poate exagerată. În orice caz, autorul evită să coboare discuția la nivelul unei răfuieli cu, nu-i aşa?, „detractorii lui Eminescu”. Limbajul critic din acest capitol este, trebuie s-o spun, extrem de tehnicist, uneori rebarbativ, iar greşelile de tipar nu ajută deloc lectura, dar probabil că tocmai aura de tehnicitate (pe care o socotesc un intenționat efort de deghizare stilistică) dă putere de convingere cercetării întreprinse aici.

Foarte interesantă este însă partea a treia a studiului, conținând câteva analize ale operei ca „ofertă identitară” făcută de către poet, de editorul său (Titu Maiorescu), de apropiații

care vehiculează o imagine mai apropiată (Caragiale) sau mai îndepărtată (Vlahuță) de ceea ce va fi fost adevărul din spatele tuturor imaginilor. Alegând dintre câteva măşti pe cea mai verosimilă (nu şi adevărată!), care va funcționa ca „sosie" a sa, Eminescu participă şi el, fireşte, la „negocierea" tiparul mitic în care se va înscrie încă din timpul vieții, din perioada 1883-1889, pe care, inspirat, dar cam des, autorul o numeşte „carantina thanatică". Se găsesc în acest capitol valoroase analize ale raportării voluntare a lui Eminescu la tradiție şi la cititor („tema tăcerii" din poezii), ale forței iradiante a mitului eminescian, ajuns să inspire operații subtile de sabotaj, precum în palpitantul „Dosar M" din 1885, ale experimentelor ironice realizate de către inteligentul Caragiale, autor cu un perfect auz al tuturor disonanțelor encomiastice, al ipocriziei cuprinse în tămâiere, al imposturii epigonilor eminescieni.

Romanța eminesciană este şi ea excelent analizată ca text „subversiv", care amenință coerența transparentă a genului, „falsificându-l" prin note de neaşteptată profunzime şi de o prospețime care nu mai e romanțioasă. Criticul face o utilă discuție a topicii textelor din volumul îngrijit de Maiorescu şi a modului oblic de consacrare a unei anumite viziuni despre operă (Care totuşi cât de eficientă a putut să fie? Un volum de poeme nu e un roman, rareori se citeşte cap-coadă). Ultimul capitol prezintă cu umor situația psihanalizabilă a editării operelor eminesciene, „aggiornate" fără păs, golite de sonoritatea regională la care totuşi poetul ținea atât de mult, asezonate după un gust modern care vrea să păstreze un Eminescu cât mai contemporan, de teamă să nu se trezească cu el îndepărtat şi de neînțeles. Lăsată fără încheiere, această ultimă discuție impune o evidentă concluzie: a-l moderniza pe Eminescu în continuare, a-l trata ca pe „contemporanul nostru" la nesfârşit, ca şi cum înțelegerea noastră actuală a operelor sale ar fi dată de undeva de sus, de la începutul vremurilor, şi nu construită pe baza unor paradigme culturale determinate istoric este o greşeală şi trebuie să înceteze.

Ar mai fi de adăugat un lucru. Cartea lui Iulian Costache, *Eminescu. Negocierea unei imagini*, lucrând cu unelte oferite de teoriile receptării, este una dintre foarte puținele scrieri

critice româneşti care se pot înscrie în categoria „studiilor culturale”. În general, specialiştii români se feresc de o astfel de abordare, deoarece ştiu că ea a dat, acolo unde a fost aplicată, în America mai ales, rezultate lamentabile, ducând la inversarea artificială a canonului datorită corectitudinii politice. În interiorul unor tradiții în care criticii au spus cam totul în materie de Shakespeare încă de acum o sută cincizeci de ani, culturaliştii se pot deda la astfel de bizarerii. În schimb, la noi, unde clasicii au fost analizați încă de la început mult mai modern decât contemporanii (vezi cum scrie Călinescu despre Creangă. Vezi apoi cum scrie despre Bacovia!), studiile culturale, aşa cum demonstrează lucrarea lui Iulian Costache, pot reinstitui o discuție realistă a textului, dezbărată de perspectiva romantic-mitizantă în care s-au complăcut, adesea, cei mai străluciți interpreți. Pentru aceasta este însă nevoie, ca în cartea de față, de muncă documentară, de inteligență interpretativă şi, mai ales, de foarte mult bun-simț.

Ilina Gregori – *Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*

(Editura Art, Bucureşti, 2008)

Andreea GRINEA

Discursul critic despre Mihai Eminescu pare să fi intrat, în ultimul deceniu, sub zodia unei înnoiri programatice, sesizabilă cel puţin de ochiul specialiştilor. Încep să nu mai fie de actualitate invocările unor biografi elucubranţi precum Nae Georgescu sau Theodor Codreanu şi nici chiar sancţionarea exegeţilor „canonici" ai poetului (G. Călinescu, I. Negoiţescu, Ioana Em. Petrescu etc.), fiecare cu meritele şi limitele sale de-acum bine ştiute, atunci când apare o lucrare competentă despre Eminescu. Debutând cu *Testamentul…* lui Petru Creţia, lansat cu prilejul finalizării proiectului editorial iniţiat de Perpessicius, alimentată de furiosul număr al *Dilemei* şi de scandalul public stârnit de acesta, pledoaria pentru recuperarea lui Eminescu – şi, mai ales, a operei sale – prin trasarea unor noi şi, pe cât posibil, corecte grile de lectură a adus la unison mai multe voci critice, care, până la un punct, au vehiculat un discurs comun. Ioan Stanomir (*Reacţiune şi conservatorism*), Ilina Gregori (micro-studiul *Eminescu la Berlin*), Monica Spiridon (*Eminescu: proza jurnalistică*), Ioana Bot (coord. la *Mihai Eminescu, poet naţional român*), Caius Dobrescu (*Mihai Eminescu. Imaginarul spaţiului privat, imaginarul spaţiului public*) sunt reprezentanţii acestei direcţii noi, ce clamează failibilitatea şi erorile proiectului Perpessicius şi ale criticii tradiţionale. Se recomandă, în schimb, înţelegerea operei eminesciene ca pe o „carte de nisip", o sferă cu centrul pretutindeni şi circumferinţa nicăieri, care nu se lasă prinsă în

„modele" exterioare, ci trebuie citită din interior; plasarea ziaristicii / a poeziei eminesciene în contextul care a generat-o, apelând la studii culturale şi mergând pe filiera lecturilor asimilate de autorul lor; scoaterea lui Eminescu din circuitul mass-media şi aducerea sa în sfera cititorilor avizaţi. Într-o astfel de tradiţie se înscriu două cărţi eveniment ale anului trecut: *Eminescu: Negocierea unei imagini* semnată de Iulian Costache şi *Ştim noi cine a fost Eminescu?Fapte, enigme, ipoteze* – în care Ilina Gregori dezvoltă fertil nucleul *Eminescu la Berlin*. Cele două analize, extinse pe un număr consistent de pagini, sunt probabil cele mai solide demersuri de acest tip, demonstrând că ideile înnoitoare pot deveni metode de lucru foarte eficiente într-un domeniu precum eminescologia, silit să-şi redefinească periodic obiectul.

Ce au în comun două cărţi sensibil diferite, precum *Eminescu: Negocierea unei imagini* şi *Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*? În primul rând, reconstituirea unui Eminescu aşa cum (probabil) a fost, prin încercarea criticului de a se plasa în contemporaneitate cu autorul concret şi cu opera sa, urmărindu-le acestora parcursul începând cu includerea în canonul maiorescian din *Direcţia nouă* şi până la 1900 (Iulian Costache) sau pe parcursul stagiului berlinez (dar nu numai) – Ilina Gregori. Apoi, recursul la o variată gamă de documente ale epocii – de la gazete bucureştene până la evenimente mondene berlineze –, dar mai ales interpretarea materialului cules prin exersarea unei empatii nu doar cu poetul, ci şi cu mentalitatea socio-politică şi culturală a vremii. Acest tip de obiectivitate, indus de lectura creatoare a referinţelor critice tradiţionale, de revizitarea unor locuri considerate comune cu „inima curată şi mintea deşteaptă", şi mai cu seamă de adunarea unor informaţii din surse diverse şi creditabile, se conjugă izbutit cu inteligenţa combinatorică şi ingeniozitatea hermeneutică, transformînd cele două cărţi în lecturi deopotrivă de fertile, deşi autorii păşesc în direcţii mai degrabă opuse metodologic. Dacă Iulian Costache demontează piesă cu piesă scheletul mitului eminescian, realizând o lectură unificatoare a receptărilor contradictorii de care a avut parte omul şi opera, Ilina Gregori creează un Eminescu misterios, ce se oglindeşte

iar şi iar în sine şi în lecturile sale, un construct biografic proteic, spectaculos şi plauzibil, deşi generat de un demers parabiografic (cu termenul autoarei).

Scriind o carte despre anii petrecuți de poetul român la Berlin şi despre reverberațiile (până acum, nebănuite) ale acestei perioade ambivalente în opera eminesciană, Ilina Gregori procedează precum celebrul personaj al lui Sir Arthur Conan Doyle: recurge la o detectivistică ce îmbină erudiția şi spiritul de observație cu plăcerea speculativă şi, nu mai puțin, cu grija de a rămâne mereu „în marginile adevărului”. Pornind de la o premiză în răspăr cu opiniile biografilor canonici ai poetului (în special G. Călinescu), şi anume că stagiul berlinez, departe de a fi fost un surghiun, a reprezentat o etapă deosebit de fecundă, cercetătoarea îşi propune să consulte toate documentele disponibile despre subiectul tratat şi să înlocuiască piesele – încă numeroase – rămase lipsă în puzzle cu ipoteze derivate, prin silogisme convingătoare, din faptele şi datele verificabile. Mergând pe firul lecturilor, intereselor şi experiențelor care au nutrit sejurul de studii al poetului – de la egiptologie şi indianistică la Schopenhauer, de la istorie la etnopsihologie –, autoarea îşi propune nu doar să reinterpreteze câteva piese importante, ci să propună noi structuri ale operei, înțeleasă ca sistem prin excelență deschis.

Gregori se dovedeşte o excelentă cunoscătoare a ambientului berlinez din secolul al XIX-lea, cu una dintre cele mai liberale universități ale Europei, cu celebrul muzeu de egiptologie al lui Lepsius, cu mausoleul reginei Luise din Charlottenburg şi cu legația României – centri între care Eminescu a gravitat –, dar mai ales o competentă cititoare a filozofiei schopenhaueriene, care ocupă, în viziunea cercetătoarei, o pondere mult mai mare în opera eminesciană decât s-a remarcat îndeobşte. Astfel, onirologia lui Schopenhauer devine cheia cu care Ilina Gregori „deschide” nu doar o sintagmă precum ermetica „şi popoarele dorm”, aşezată la temelia concepției despre stat şi istorie a gazetarului Eminescu, ci şi o nuvelă deja clasată de critică – *Sărmanul Dionis*. Pornind de la ideea schopenhaueriană conform căreia trăirile onirice ale somnului superficial pe care individul şi le aminteşte nu reprezintă decât nişte succe-

danee ale „adevăratului”, „marelui” vis generat de somnul profund, cercetătoarea imprimă un cu totul alt sens pendulărilor lui Dionis-Dan între „vis” şi „realitate”. La fel de provocatoare sunt analizele la *Avatarii faraonului Tlà*. „Nuvela” aceasta, reaminteşte Gregori, a fost nu doar intitulată astfel de G. Călinescu, primul ei exeget serios, dar partizan al unei lecturi comparative greşit orientate spre *Avatarul* lui Gautier, ci chiar pusă cap la cap de acesta, prin selectarea şi combinarea fragmentelor româno-germane din caiete. Nu mai trebuie precizat că interpretarea călinesciană e spulberată prin recursul chiar la trimiterile făcute de critic: mergând, şi de această dată, pe firul documentelor, cercetătoarea imprimă (pe urmele lui Eminescu însuşi?) un puternic accent simbolic iubirii „imposibile” dintre anonimul faraon Tlà, plasat undeva în primele dinastii ale egiptenilor, reconstituite în întregime de istorici, şi frumoasa Rodope – sosie a unei regine glorioase – trăitoare în epoca de decădere a imperiului. Că forma *tlas* însemna, se pare, „cuvânt” e o informaţie mai mult decât preţioasă, care devine centrul unui alt demers hermeneutic pe marginea aceleiaşi opere.

Aşa cum se profilează din cartea de faţă, Eminescu apare ca o personalitate creatoare conectată organic la mediul înconjurător, fie acesta lumesc sau livresc, un ins care, aşa cum foarte nimerit observa Petru Creţia, „trăia scriind”. Multe dintre obsesiile cifrate ale operei eminesciene au la bază, susţine cercetătoarea, obsesii biografice interiorizate, ceea ce oferă un plus de legitimitate unei metode de analiză a operei prin investigaţia minuţioasă a vieţii şi a preocupărilor artistului.

Ilina Gregori pune în cartea sa o inteligenţă ascuţită şi rafinată, autoarea mergând adesea până la limita ultimă a speculaţiei interpretative de care se serveşte, construind fastuoase silogisme care pleacă de la ipoteze, şi nu de la premize. Limitele unui astfel de demers sunt asumate în primul rând de către autoare, iar cartea reprezintă o adevărată provocare, solid fundamentată şi cuceritor condusă.

Dicționarul limbajului poetic eminescian

Loredana OPĂRIUC

Opera marilor creatori constituie, fără îndoială, un veritabil material pentru lexicoane, de vreme ce înseamnă o lume obținută din limbaj individualizat, „o lume nouă pe-astă lume de noroi”, şi nu doar în sensul restrictiv, ornant. Dacă în cazul prozei şi al dramaturgiei dicționarele de personaje sînt destul de întîlnite, un instrument frecvent de lucru în vederea familiarizării sau chiar aprofundării unui univers narativ sau reprezentativ (să ne gîndim măcar la convingerea lui Eliade că „romanul este o carte cu oameni”), în cazul versurilor, cuvintele sînt „personajele”, iar asocierile lor – „acțiunea”, substanța universului nou creat, prin urmare vor reprezenta materialul firesc pentru un dicționar, pentru că ele construiesc lumea fictională. Definițiile presupun identificarea tuturor contextelor şi interpretarea acestora pe axa denotație-conotație.

Proiectul *Dicționarului limbajului poetic eminescian*, inițiat şi coordonat de profesorul ieşean Dumitru Irimia, este o întreprindere curajoasă, pentru că presupune, pe lîngă cercetare exhaustivă, timp îndelungat de elaborare, şi tehnici de prezentare/editare foarte precise, acestea din urmă fiind asigurate, într-o primă etapă, de Centrul de Analiză a Textului de la Facultatea de Litere din Cluj. Altfel spus, poate pentru bucuria poetului, cercetători dintr-o parte în cealaltă a țării au colaborat la conceperea şi editarea amplului dicționar, mai exact a opt volume care îşi aşteaptă continuarea.

Gîndită în două mari direcții – una a concordanțelor, cealaltă a semnelor şi sensurilor poetice – lucrarea se bazează pe două perspective consubstanțiale: *lexicografică* şi *herme-*

neutică, aplicate mai ales creației poetice, dar şi celorlalte direcții ale operei eminesciene, în cazul interpretării sensurilor (cu precădere proza şi eseistica).

Metoda lexicografică este utilizată şi în alte două studii din cercetarea românească avînd acest subiect: *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu*, de Tudor Vianu ('68) şi, mai recent, *Dicționarul Luceafărului eminescian*, de Rodica Marian şi Felicia Şerban (aceasta din urmă fiind, după cum motivează autoarele, „prima lucrare de lexicografie consacrată unei singure opere poetice româneşti, unui arhi-text"), aşadar, se înscrie pe o direcție bine definită. De asemenea, după cum se precizează în argumentul prezentat de Dumitru Irimia, opera multor poeți mari ai lumii este analizată din punct de vedere lexicografic: G. Leopardi, E. Montale, D'Annunzio, Pascali, Ungaretti, Byron, Blake, Yeats, Lorca, Emily Dickinson. Noul *Dicționar al limbajului poetic eminescian* ar putea constitui încă un argument pentru intrarea în circuit universal a poeziei eminesciene. Rezultatele unei asemenea cercetări sunt diseminate „printr-o colaborare sui-generis între cercetător şi calculator", după cum punctează coordonatorul, rezultînd o modernă hartă a limbajului poetic, hartă menită să-i reflecte obiectiv structura poetică şi poietică. Despre a doua direcție, cea *hermeneutică*, aflăm că modelul l-a constituit *Dicționarul de simboluri* coordonat de Jean Chevalier şi Alan Gheerbrant.

Ediția operelor eminesciene după care s-a lucrat în cele mai multe cazuri este cea îngrijită de Perpessicius, dar nu lipsesc şi raportări la altele, de pildă, cea a lui D. Murăraşu. Concordanțele, la rîndul lor, sunt înregistrate în mai multe volume, două dedicate poeziilor antume şi patru – postumelor, criteriul cronologic constituind o modalitate mai uşoară de analiză, deşi această distincție „rămîne nesemnificativă pentru opera eminesciană", aşa cum precizează coordonatorul volumelor. Lemele, ocurențele, concordanțele („Concordanța este raportul de apartenență a ocurențelor la leme", după cum se explică în *Introducere*) reflectă dinamica şi metamorfozele limbajului poetic, ecuația paradigmatic-sintagmatic în funcție de care se creează opera de artă („vocabularul creației poetice"

în termeni specializați). Dacă ar fi să parafrazăm titlul lui Charles Mauron, putem spune că dicționarele de acest fel demonstrează cum cuvintele obsedante creează limbajul personal.

Ultima parte a studiului conține şi o ierarhizare menită să indice mai întîi lemele în ordine alfabetică, apoi lemele în ordinea descrescătoare a rangurilor şi, într-un final, ordinea acestora în interiorul claselor lexico-gramaticale. Aflăm, astfel, că, în afară de cuvîntul de legătură „de”, situat explicabil pe prima poziție, din vocabularul fundamental instituit de creația eminesciană fac parte pronumele personale cu forme accentuate, la singular, copulativul şi predicativul „a fi”, adjectivele posesive la singular, predicativul „a avea” etc. Mai grăitoare şi specifică este ierarhia substantivelor, în care primele locuri sunt ocupate, în ordine, de lemele „ochi”, „lume”, „viață”, „umbră”, „suflet”, „noapte”, „față”, „floare”, „vis”, „stea”, „inimă”, „lună”, „codru”, „frunte”, „moarte”, „cer”, „val”, noțiuni-cheie pentru reprezentarea imaginarului eminescian. De asemenea, fertilă semnificativ este frecvența anumitor adjective („dulce”, „negru”, „alb”, „mare”, „mîndru”), ca şi faptul că adverbul cel mai întrebuințat este „nu”, că numeralele „două” şi „amîndoi” se află în fruntea listei. Dacă verbul rămîne clasa gramaticală care indică procesualitatea poeticului, atunci primul verb predicativ, „a vedea”, indică situarea contemplativă a eului în lume, ca formă esențială a raportării la ceilalți şi la lume, a înțelegerii superioare ce presupune obiectivare, ieşire din sine.

Primul volum referitor la antume (A-L), apărut în 2002 la editura AXA din Botoşani, cu sprijinul Centrului Național de Studii „Mihai Eminescu”, înregistrează contribuțiile colectivului ieşean format, pe lîngă coordonator, din Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, Minodora Donisă-Besson, Mioara Săcrieru. Sînt inventariate titlurile celor 93 de antume, fiind asociate unui număr, pentru o mai uşoară utilizare a dicționarului.

Al doilea volum ce cuprinde concordanțele poeziilor antume (M-Z), este editat tot în 2002, cu aceleaşi instituții implicate şi aceiaşi autori, pe coperta a patra apărînd un fragment din studiul lui Tudor Vianu, într-un dialog exegetic peste

timp. În deplină concordanță cu opinia primului autor de dicționar al limbajului eminescian, cele două volume, inventariind „cuvintele-temă”, trasează „direcția oarecum constantă a gîndirii sau a sensibilității” poetului, identificînd, implicit, şi „cuvintele-cheie”, folosite altfel decît în limbajul uzual, cu o frecvență şi asocieri proprii („Odată cu această lucrare, cercetătorul atinge problema stilului” este concluzia lui Vianu şi obiectivul lexiconului, declarat astfel).

Volumele ce cuprind concordanțele poeziilor postume apar în 2006, la Editura Universității „Al. I. Cuza” din Iaşi, din colectivul coordonat de Dumitru Irimia făcînd parte Adina Hulubaş, Oana Panaite, Mihaela Brut din Iaşi, Sanda Cherata şi Teodor Vuşcan din Cluj. În argumentul semnat de coordonatorul dicționarului este fixat, încă o dată, specificul cercetării: lucrarea reprezintă „o exegeză din interior, cu înțelegerea limbajului poetic în funcție ontologică” sau, altfel spus, o analiză a celor 252 de postume menită să devoaleze „structura de adîncime a creației eminesciene”. Coincid, în privința ordinii descrescătoare a rangurilor lemelor, prepozițiile „de” şi „în”, la clasa adverbelor, locul întîi este tot al adverbului „nu”, la pronume se întîlnesc cu precădere personalele la formă accentuată şi număr singular, dar şi reflexivul „sine”. În privința adjectivelor propriu-zise, ierarhia nu diferă esențial față de antume: în mare parte, aceleaşi leme ocupă primele poziții („dulce”, „mare”, „alb”, „negru”, „tot”, „lung”, „frumos”, „mîndru”). La substantive, pe primul loc se află „lume”, apoi, într-o ordine uşor diferită, toate cele care se regăsesc şi în poeziile publicate în timpul vieții. Frecvența verbelor predicative „a trece”, „a şti”, „a spune”, pe lîngă cele menționate anterior, indică trei ipostaze esențiale ale ființei în lume care se pot desprinde din poeziile publicate postum.

Dacă volumele de concordanțe presupun, în primul rînd, un efort arhivistic, de inventariere şi ordonare, cele despre semne şi sensuri poetice aduc, în plus, *perspectiva hermeneutică*, aşa încît, de această dată, „rolul” calculatorului este redus. În *Argument*, coordonatorul explică liantul între cele două componente ale dicționarului: „Prin frecvența unităților lexicale se dă o primă imagine, exterioară, am spune, despre

raportul dintre limbaj şi poezia lui Eminescu, o imagine mai mult generatoare de întrebări în legătură cu universul semantic al creaţiei poetului, în care se pătrunde prin cea de-a doua componentă". Este precizată şi diferenţierea faţă de alte abordări, mai exact faţă de dicţionarul lui Tudor Vianu: se urmăreşte „dinamica semnelor poetice".

Unele articole au dimensiunea eseului critic pe tema unui cuvînt care constituie un semn poetic ordonator al lumii lingvistice şi ontice create de Eminescu, încît aceste pagini constituie, în esenţă, veritabile culegeri de studii, organizate după criterii lexicale de bază.

Primul volum al celei de-a doua direcţii a proiectului de cercetare – *Semne şi sensuri poetice* –, acoperă cîmpul semantic al artelor, desigur că foarte important în ordine poetică şi poietică. Apare în 2005, la Editura Universităţii „AL. I. Cuza", din colectivul de cercetare făcînd parte, pe lîngă coordonatorul Dumitru Irimia, Irina Andone, Odette Arhip, Lidia Bodea, Mihaela Cernăuţi-Gorodeţchi, Lucia Cifor, Minodora Donisă-Besson, Sebastian Drăgulănescu, Cristina Florescu, Ovidiu Nimigean, Valeriu P. Stancu.

Ordonate alfabetic, semnele pot fi grupate şi în cîmpuri semantice subsecvente, în hiperonime şi hiponime: în primul rînd, cîmpul format din termenii ce constituie în cea mai mare parte „semne poetice absolute" sau „semne metapoetice" şi care beneficiază de cele mai extinse interpretări, ilustrate cu exemplele adecvate, şi nu doar din creaţia poetică: „cuvînt", „carte", „creaţiune", „poet-poetic-poezie", „poem/ poem", „artă", „artist", „autor", „broşură", „buche", „limbă", „icoană", „volum", „desemn", „formă", „frază", „hieroglifă", „literă", „rună", „vocabulă", „vocabular". De pildă, semnul absolut reprezentat de „carte" (interpretat de Lucia Cifor) se regăseşte în contexte variate: „cartea lumii", „cartea vieţii", „cartea veciniciei", „cartea sfîntă", „cartea magică", „cartea istoriei", la care se adaugă şi apariţii incidentale de tipul „cartea neagră". Apoi, vedem cum cuvinte ca „broşură" şi „volum" sînt periferice imaginarului artistic eminescian, pe de o parte din cauza frecvenţei, de cealaltă parte, pentru că nu au „demnitatea ontologică a cărţii", la fel cum „buche" este de-

preciativ şi în opoziţie cu „rună”. Termenul „cuvînt” se regăseşte în trei accepţiuni majore: „logos poetikos”, „logos physeos”, „logos treimic”, iar opusul acestuia este termenul „frază”, conotat negativ, sarcastic. De asemenea, deosebit de sugestivă este preferinţa poetului pentru substantivul „icoană”, cu sensul vechi al acestuia, în defavoarea neologismului sinonimic „imagine”. Verbele „a citi”, „a crea”, „a scrie”, „a închipui”, „a inspira” fixează ecuaţia eu-ficţiune. Substantivele „ritm”, „rimă”, „stih”, „stihuire”, „viers” reprezintă un subcîmp semantic al prozodiei, noţiunile „pictor” şi „sculptor” sunt alte ipostaze ale eului liric, „culoare”, „pană”, „pînză” indică mijloacele artistului. Studiul hermeneutic al cuvintelor este sprijinit şi de sugestive interpretări critice din bibliografia esenţială a operei eminesciene.

Mai toate semnele poetice, fie centrale, fie colaterale, au semnificaţii contradictorii, conotaţiile multiplicîndu-se în funcţie de contexte şi registre stilistice, de exemplu, „a citi” se traduce, de regulă, prin „a pătrunde înţelesuri”, dar indică şi un automatism degrevat de orice spiritualitate.

Imaginarul muzical este, de asemenea, foarte bine ilustrat de poezia eminesciană, limbajul avînd ca model ordonator inefabilul sonor, arhetipala „muzică a sferelor”: „armonie”, „cînt-cîntec-cîntare”, „muzică”, „a suna”, „sunet”. „Cîntecul”, de pildă, este numit nu doar „semn poetic absolut”, ci şi „metaforă primordială”, după ideea critică a lui Şt. Cazimir, desemnînd „expresia limbajului primordial al Fiinţei Lumii” (Dumitru Irimia), frecvent asociat cu acvaticul. Subdiviziunea lexicală a instrumentelor muzicale este bogat reprezentată, unele dintre semne aparţinînd vocabularului poetic esenţial, de regulă irigat mitic: „bucium”, „liră”, „harpă”, „corn”, „clopot”, dar şi „cimpoi”, „coardă”, „cobză”, „cyteră”, „flaut”, „fluier”, „chitară/chitară”, „organ/orgă”, „strună”, „scripcă”, „tobă/dobă”, „trîmbiţă”. Dacă un cuvînt ca „liră” face parte din lexicul fundamental, fiind învestit cu semnificaţii „apolinice”, „chitară/ghitară” se regăseşte în masa vocabularului poetic, mai ales conotat ironic.

Un alt cîmp semantic fundamental pentru creaţia eminesciană este cel alcătuit din termeni ca „basm”, „mit”,

„Biblie”, „letopiseț”, „cronică”, „evanghelie”, „poveste”, „Scriptură”, verificîndu-se obiectiv nostalgia sacralității, a vîrstelor originare, ca şi reversul acesteia, de obicei exterior sinelui poetic: desacralizarea percepută ca pierdere a rostului ființei.

Cîmpul semantic al spectacolului existenței, la care poetul se dorește un spectator detaşat, este compus din termeni ca „actor”, „comedie”, „dramă”, „fantazie”, „mască”, „piesă”, „scenă”, „teatru”, „tragic/ tragedie”.

Volumul al doilea de semne şi sensuri poetice, *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Semne şi sensuri poetice. II. Elemente primordiale*, cuprinde cîmpul semantic al elementelor primordiale, fiind conceput în două părți: *apa, focul* şi *pămîntul* în prima parte, *aerul* – o a doua parte ce urmează să apară ulterior. Prima parte a apărut la Editura Universității „Al. I. Cuza” în 2007, din colectivul de cercetători coordonați de Dumitru Irimia făcînd parte Lucia Cifor, Livia Cotorcea, Sebastian Drăgulănescu, Petronela Găbureanu, Adina Hulubaş, Oana Panaite, Valeriu P. Stancu, Sabina Savu, Diana Stoica. În *Argument* este justificată alegerea acestui cîmp semantic: dacă cele trei principii ale „esenței şi dinamicii Ființei Lumii” sunt „armonia muzicală, primordialitatea, sacralitatea”, cele patru elemente din gîndirea Antichității corespund concret acestora şi construiesc o „lume semantică în *Cartea poetului* printr-un proces de *descifrare-încifrare* a semnelor din *Cartea lumii*”, „Ființa lumii” fiind, astfel, „reîntemeiată ca lume semantică” (p. 6-7). Cele patru elemente au „statutul originar-filozofic de principii şi statutul mitic de arhetipuri”, reprezentînd „părți ale întregului care este Firea”, şi în cazul acestor semne avînd loc „transcenderea ipostazei fenomenale, convenționalizate a limbajului”, pentru a se recupera prin viziune poetică „esența originară, mitică, sacră” (p. 7). Sunt, de asemenea, numiți exegeții care au realizat cercetări parțiale în aceeaşi sferă de interes: G. Călinescu, Edgar Papu, Ioana Em Petrescu, Rosa Del Conte. În *Argument*, este precizată şi metoda de lucru, presupunînd noile achiziții din domenii ca teoria imaginarului, antropologia culturală, filozofia limbajului şi a culturii, semiotica, hermeneu-

tica şi teoria receptării, aplicate la „realul” poetic eminescian. Desigur că în bibliografia teoretică şi critică cel mai însemnat loc îl ocupă studiile lui Gaston Bachelard, dicționarul coordonat de Chevalier şi Gheerbrant şi dicționarul lui Victor Kernbach.

Pe coperta a patra, pe lîngă două strofe elocvente dintr-o variantă a *Luceafărului*, este citată opinia lui Călinescu referitoare la raportul între eu şi elementele primordiale, văzut în diacronie, confirmînd şi girînd necesitatea unui astfel de studiu: „Noi modernii am pierdut simțul elementelor. Pentru omul vechi, focul, apa, aerul erau lucruri primordiale, adevărate forțe numenale [...] Dacă privim universul cu inocență (şi poetul trebuie să aibă candoare), observăm că multiplul fenomenal e reductibil, printr-un proces continuu de metamorfoză, la elemente care şi ele sunt comunicante. Apa, evaporîndu-se, se preface în aer, acesta se aprinde şi fulgeră, reziduul combustiunii se scutură jos în chip de cenuşă, devenind pămînt.”

Cel mai bogat subcîmp semantic este cel al apei: „mare”, „izvor”, „lac”, „rîu”, „val”, „undă”, „spumă”, „diluviu”, „gheață” etc. Se adaugă şi semne-simbol ca „barcă”, „luntre”, „catarg”, „corabie” etc. În studiul despre variantele sintagmatice ale termenului *apă*, se subliniază importanța covîrşitoare a semnului în construirea universului eminescian: „Dintre cele patru elemente care constituie, în interpretarea lui Gaston Bachelard, *tetravalența materiei*, reprezentînd „hormonii imaginației poetice”, imaginarul poetic eminescian pare a fi guvernat de elementul *apă*, nu numai pentru că este cel mai bogat reprezentat, ci şi pentru că imaginile poetice şi simbolurile create pe baza acestui element depăşesc cu mult dimensiunile unei *poetici a apei*, înspre amplitudinea unei ontologii poetice” (Lucia Cifor).

Un alt exemplu care demonstrează importanța acestei abordări a creației eminesciene se regăseşte în dreptul lexemului „mare”: „semn poetic de o impresionantă bogăție semantică, termenul *mare* străbate toate vîrstele şi registrele operei, vădindu-şi rodnicia poetică: de la maxima generalitate a metaforei filozofice pînă la aspectul convențional, de cadru

romantic şi, în fine, la modesta funcţie denotativă. […] Astfel, semnul poetic *marea* dezvoltă mai multe direcţii de semnificare în care miticul şi filozoficul sunt complementare sau se confundă.” (Sebastian Drăgulănescu)

Din cîmpul ordonat în jurul matricei semantice „foc” fac parte termeni ca „cenuşă”, „flacără”, „văpaie”, „jar”, „a aprinde”, „a stinge”, „a scînteia”, fiecare beneficiind de extinse analize. De asemenea, din cîmpul semantic al cuvîntului „pămînt” sunt analizaţi termenii „lut”, „munte”, „ţărînă”, „cîmp”, „deal”, „gîrlă”, „prăpastie” ş.a., de regulă asociaţi fie sugestiei efemerităţii, fie celei a supremaţiei naturii.

Un cîmp comun celor trei elemente ordonatoare este reprezentat de termeni ca „adînc”, „genune”, „fire”. De pildă, în cazul celui din urmă cuvînt enumerat, este explicat de către Dumitru Irimia procesul de reînvestire semantică pe care îl provoacă limbajul poetic: substantivul *fire*, obţinut dintr-un infinitiv lung, are „semnificaţii complementare: existenţa şi esenţa”, efect al consubstanţialităţii verb-substantiv sau dinamic-static. „În întrebuinţarea curentă, din limba neutră, a substantivului *fire*, această complementaritate „a fost uitată”; sfera semantică a cuvîntului s-a redus la coordonata statică. În creaţia eminesciană, semnul poetic *fire* recuperează întreaga funcţionalitate semantică a termenului şi se deschide tuturor nivelelor de semnificare, de la cel mai de profunzime, circumscris fiinţei lumii, la cel mai restrîns în perceperea fiinţei umane. În planul semantic complex al semnului poetic *fire* îşi au originea trei principale direcţii de semnificare: (1) Fiinţa Lumii în absolut, (2) Fiinţa Lumii în ipostaze concrete, constitutive, (3) Fiinţa umană. Sensul de „existenţialitate” este comun şi imanent în toate direcţiile de semnificare; deosebirile sunt generate de manifestarea esenţei.” (p.69)

Cele opt volume ale *Dicţionarului limbajului poetic eminescian* confirmă faptul că eminescologia a devenit un domeniu distinct în cercetarea literaturii, unii dintre autorii volumelor fiind preocupaţi constant de această ştiinţă, extinzînd interpretarea la nivelul unor teze de doctorat şi al unor cărţi (cum sînt tomul impresionant ca dimensiune al lui Dumitru Irimia, *Limbajul poetic eminescian*, Editura Junimea, Iaşi,

1979, referitor – sic! – doar la antume şi cartea Luciei Cifor, *Mihai Eminescu prin cîteva cuvinte-cheie*, Editura Fides, Iaşi, 2000).

Dicționarul limbajului poetic eminescian. Semne şi sensuri poetice. II. Elemente primordiale

Dumitru Irimia (**coordonator**), Lucia Cifor, Livia Cotorcea, Sebastian Drăgulănescu, Petronela Găbureanu, Adina Hulubaş, Dumitru Irimia, Oana Panaite, Valeriu P. Stancu, Sabina Savu, Diana Stoica (**autori**)
(Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iaşi, 2007, 298 p.)

Amalia VOICU

O echipă de 10 colaboratori, sub coordonarea profesorului universitar Dumitru Irimia, a reuşit să finalizeze cel de-al doilea volum din *Dicționarul limbajului poetic eminescian*, volumul apărând cu titlul *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Semne şi sensuri poetice. II. Elemente primordiale*, la Editura Universității „Al. I. Cuza” Iaşi, în anul 2007. Cartea se înscrie în aria puțin frecventată a lexicografiei poetice (cuprinzând *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu* de Tudor Vianu şi *Dicționarul Luceafărului eminescian*, mai restrâns, al cercetătoarei Rodica Marian).

Bazându-se pe *Concordanțele poeziilor antume* şi pe *Concordanțele poeziilor postume*, interpretarea unor *esteme* eminesciene urma firesc să întregească o hermeneutică de tip integrator a limbajului poetic eminescian. După cum citim din *Argument* (semnat de Dumitru Irimia), între *Ființa lumii*, la Eminescu, şi *Persoana* poetului (în sens etimologic) se creează o legătură unică, prin intermediul a trei principii fundamentale: 1) primordialitatea; 2) sacralitatea şi 3) armonia.

Între macrocosmos şi microcosmos există, de asemenea, o relație specială, facilitată de prezența celor patru elemente (*apa*, *aerul*, *focul*, *pământul*), în sensul de *tipare* în care se înscriu aşa-numitele *motive* eminesciene: *lacul*, *marea*, *izvo-*

rul, *râul*, *valul*, *unda*; *scânteia*, *flacăra*, *cenuşa*; *muntele*, *genunea*, *adâncul*; *furtuna*, *vântul* etc. În *Dicționar*, acestea devin concepte ale unei gândiri poetice specifice, şi nu simple aspecte de recuzită, după cum putea să pară în unele dintre exegezele critice anterioare.

Viziunea conceptuală a *Dicționarului* se dezvoltă concentric, în jurul *apelor* (*mării*), *flăcării*, *pământului* sau *țărânei*, aflați în relații metonimice cu termeni precum *barca*, *gheața*, *fântâna*, *luntrea*, *ploaia*; *jarul*, *scânteia*, *cenuşa*, *văpaia*, respectiv *adâncul*, *câmpia*, *dealul*, *genunea*, *lutul*, *muntele*, *peştera*, *râpa*, *valea*, împreună termenii analizați însumând aproximativ de 60 de semne poetice. Contextele poetice sunt abordate prin diferite tipuri de interpretare, de la unele de maximă generalitate, până la o descriere de finețe a contextelor, într-o combinatorică aparte.

Unul dintre primele semne identificate este *apa*, de care se ocupă Lucia Cifor, articol în care se relevă caracterul sacrosanct al apelor la Eminescu, trăsăturile stihiale ale elementului invocat adeseori în ritualuri magice, dar şi *apa* ca semn poetic de gradul al doilea, prezent în imaginile poetice *cinetice*, *auditive*, *vizuale* sau *sincretice*. Ipostază specific eminesciană a apei, *marea* ilustrează un cîmp semantic de o mare complexitate semantică, fiind, pe rând, noian originar, duioasa apă maternă, oglindă celestă, matca mitică la care se întoarce mereu umanitatea, după cum sintetizează Sebastian Drăgulănescu.

Volumul propune noi moduri de abordare a metaforelor eminesciene esențiale. De exemplu, *muntele* posedă un loc deosebit în imaginarul poetic eminescian, deoarece proiectează un punct de sprijin în planul celest. Acesta reprezintă nu numai un simbol provenind din mitologia dacică (ale cărei semnificații sunt uşor supralicitate în zilele noastre), cât mai ales o coordonată reflectând atotputernicia cugetării la Eminescu.

Pentru a înțelege cum funcționează palierele analitice în acest dicționar, să ne oprim, de asemenea, la termenul *foc*, decelând ca atare definiția sintetică (în articolul semnat de Sabina Savu): „Component al lexicului eminescian fundamental, parte a unor semnificații complexe care reprezintă atitudini

fundamentale umane în lume, semnul poetic *foc* semnifică metaforic: 1) forța actului creator în artă şi istorie şi 2) intensitatea sentimentului iubirii, alături de sensuri apropiate celor din limbajul comun, dar care dezvoltă, în contexte poetice, valențele simbolice ale *focului*; 3) cadru predilect al reveriei şi component esențial al armoniei universurilor i-reale; 4) lumină stelară, semn al perenității, în cadrul opoziției uman – cosmic; 5) putere distructivă şi/sau catharctică" (p. 87-88)

În general, constelația de interpretări simbolice se construieşte interdisciplinar, în legătură cu *teoria imaginarului*, *antropologia culturală*, *filosofia culturii*, *semiotica* şi *hermeneutica literară*, *teoria receptării*, ilustrate prin reprezentanți ca G. Durand, J. P. Sartre, Umberto Eco, P. Ricœur, A. Marino, Toma Pavel ş. a.

Dicționarul limbajului poetic eminescian se caracterizează printr-un fin echilibru între analiză şi sinteză, mizând pe nuanțări multiple, de natură să ofere o imagine cuprinzătoare şi sistematic pertinentă asupra semanticii poetice a celui mai citit şi comentat poet român. Putând servi drept instrument util cercetătorului avizat, dicționarul rămâne comprehensibil şi pentru elevul de liceu interesat, deschizând drumul către noi analize ale metaforelor poetice esențiale. Cartea, prin modul de structurare, oferă modele de integrare a lui Mihai Eminescu, prin simbolurile fundamentale, în cultura europeană şi universală.

Un *alt* Eminescu

Iulian Costache – *Eminescu. Negocierea unei imagini*

(Cartea Românească, Bucureşti, 2008, 362 p.)

Elena ISAI

Mulţi privesc cu scepticism apariţia unei cărţi pe a cărei copertă apare numele lui Eminescu: *ar mai fi ceva nou de spus despre „poetul naţional*”? Re-lectura unui scriitor canonic este o sarcină dificilă, pentru că imaginea acestuia este afectată de o inerţie simbolică. Riscurile încercării de reînnoire a semnificaţiilor unei opere care, pentru unii cititori, pare a fi ştiută înainte de a fi fost citită, şi le asumă domnul Iulian Costache, lector universitar în cadrul Facultăţii de Litere de la Universitatea din Bucureşti, în cartea *Eminescu: Negocierea unei imagini*. Prin acest studiu, autorul ne propune un exerciţiu de interogare asupra istoriei unuia dintre cele mai populare „branduri” româneşti, imaginea poetului naţional. Chiar dacă Eminescu nu poate fi redus la o imagine şi ar fi fost, poate, preferabilă formula „negocierea identităţii simbolice” a poetului, autorul optează pentru acest titlu, care sugerează temele principale ale demersului său.

Acest volum, rodul unei munci devotate de mai mulţi ani, este o cercetare amplă de istorie literară, cât şi de estetică a receptării. Plecând de la noua paradigmă de înţelegere a literaturii, potrivit căreia aceasta funcţionează ca un imens joc de negociere şi strategie între scriitor şi cititor, exegetul bucureştean încearcă să ţină cont de ambii versanţi implicaţi: atât cel al operelor, cât şi cel al receptării, căci, „fără investirea imaginativă a lecturii şi strategiile interpretative ale cititorului, literatura riscă să fie redusă, oricând, la stadiul unui depozit de pagini mineralizate, camuflat sub eticheta unei biblioteci” (p. 5).

Eminescu beneficiază de una dintre cele mai spectaculoase istorii ale receptării care a angajat paradigme diferite şi a traversat succesive orizonturi de aşteptare, determinând o serie de repoziţionări simbolice, dar şi consacrarea unui consens larg, ce a devenit ulterior suport al mitului eminescian. Cu toate acestea, autorul se simte obligat să-şi înceapă lucrarea cu un „Argument" în care încearcă să motiveze necesitatea unui studiu privitor la reflectarea lui Eminescu în conştiinţa receptorilor săi. El are în vedere cadrul noului context cultural european la care trebuie să se raporteze patrimoniul simbolic românesc, interesat fiind de posibilitatea de participare a acestuia din urmă la cartografierea viitorului canon cultural european. Dificultăţile privind articularea canonului local la cel european au scos la iveală necesitatea reinventării propriei legitimităţi, plecând de la două discursuri diferite ale *sineităţii* şi ale *alterităţii*: „Hărţile simbolice reprezintă nişte lecturi cu geometrie variabilă, nefiind aşadar omologabile, ci doar negociabile." (p. 11) Iar un rol important în gestionarea rutelor simbolice ale unei culturi îi revine istoricului literar.

Imaginând o integrală a receptării operei eminesciene, autorul a selectat segmentul de până la momentul publicării postumelor. Intervalul 1870-1900 evidenţiază cel mai amplu spectru al receptării şi o diversitate strident polarizată a interpretărilor. Dezvăluirea postumelor aducea o nouă şi radicală schimbare de imagine a lui Eminescu, după cum a spus-o şi Iorga: „un nou Eminescu apăru".

Lucrarea universitarului bucureştean reprezintă un adevărat exerciţiu de recuperare a istoriei receptării unui autor canonic. Autorul îşi propune să furnizeze o viziune nouă asupra lui Eminescu, una „ferită de bruiajul prejudecăţilor literare, didactice sau critice actuale". Calea cea mai potrivită pentru atingerea scopului amintit pare a fi *deconstrucţia şi reconstrucţia* „imaginii lui Eminescu" prin multiple şi nuanţate contextualizări: „renunţând pentru o clipă la *imaginea noastră* despre Eminescu, în favoarea inventării unei alte percepţii asupra lui Eminescu. Am recurs astfel la re-construirea, re-inventarea *imaginii lor*, a contemporanilor poetului." (p.16)

Autorul a considerat necesară recuperarea şi revalorizarea tuturor tradiţiilor interpretative ignorate sau trecute în fondul unei memorii pasive, optând nu doar pentru recuperarea „marii eminescologii”, ci şi a „micii eminescologii”, extinzându-şi atenţia şi asupra altor tipuri de discursuri: ştiri, anunţuri de presă, reportaje, necroloage, corespondenţă privată, rumorile publice recuperabile din documentele vremii.

Primul capitol al lucrării, intitulat sugestiv *Sfidări actuale ale lecturii operelor canonice*, reprezintă un excurs în spaţiul hispanic, acolo unde operele canonice suferă de acelaşi „hieratism sufocant” al interpretărilor demult consacrate. Incursiunea în problematica canonului pleacă de la una din prozele lui J.L. Borges ce propune un joc despre un scriitor ce doreşte să devină autorul unui roman care a fost deja scris, este editat, fiind deja şi celebru. Pierre Menard, personajul acestui roman îşi doreşte şi plănuieşte, cu minuţie, să devină nici mai mult nici mai puţin decât însuşi autorul romanului *Don Quijote* al lui Cervantes. Plagiat, impostură, infamie, uzurpare, tautologie? Ce vrea să ne facă să înţelegem acest ciudat personaj? Pierre Menard atrage atenţia asupra faptului că literatura nu mai poate fi redusă la text, deşi are în mod obligatoriu un suport textual, ea este şi „întrebuinţare”, adică lectură. Folosindu-se de acest model, Iulian Costache distinge între valoarea *imanentă* şi valoarea *dobândită* a unui text literar, cea din urmă depinzând foarte mult de calitatea actului de lectură. Aceste două direcţii sunt definite prin două metafore: cea a picăturii de chihlimbar şi cea a lacrimii: „În cadrul esteticii receptării, canonizarea unei opere nu mai este văzută ca o creaţie încheiată odată pentru totdeauna, asemeni unei lacrimi, ea trebuie să apară în fiecare zi în colţul pleoapei”(p. 35).

Problema adusă în discuţie cu acest exemplu este cea a canonului. Evoluţia diacronică a canonului evidenţiază două aspecte care vizează selecţia operelor şi modul de gestionare a resurselor simbolice: „Canonul vitrinizează percepţiile, plasând cărţile într-un spaţiu muzeal, în care obiectele, ca şi într-o vitrină, pot fi admirate, dar nu pot fi atinse. Intrarea unei opere în canon echivalează, de aceea, cu o excomunicare.” (p. 37) Preţul canonizării este pierderea unei interacţiuni nemijlocite

cu publicul şi înlocuirea acesteia cu o admirație necondiționată, caz în care lectura (canonică) riscă să devină o simplă actualizare a unor presupoziții de lectură. „Studiul de caz” despre lectura romanului *Don Quijote* cu care începe această carte despre Eminescu reprezintă un exercițiu de oglindire a sineității în alteritate.

Urmează un capitol ce urmăreşte *Decuparea obiectului,* examinând cealaltă sursă de legitimitate: relația cu propriul sine. Avem, astfel, o imaginea de sine a eminescologiei ca istorie a receptării unei opere exemplare şi imaginea de sine a celui responsabilizat cu gestionarea receptării unei opere exemplare. Având o poziție strategică în cadrul sistemului de ordonare a imaginarului colectiv, eminescologia simte nevoia „să îşi întoarcă privirea asupra propriei istorii de sine, atât pe ecranul propriului imaginar, cât şi pentru a o promova în cadrul unor scenarii mai ample de valorizare, de tipul istoriilor literare.” (p.63)

Cu studiile dedicate receptării din anii ’70, triada *autor-text-cititor* capătă noi valențe, un rol deosebit revenindu-i cititorului. Aceste schimbări de perspectivă implică redefinirea conceptului de literatură, văzută acum ca parteneriat în act. Literatura se înființează prin lectură, literatura nu pre-există lecturii. Literatura este text în măsura în care este şi meta-text, iar de meta-literatură este responsabil criticul: „Creația acestuia nu se opreşte la creația «textului», ci îşi asumă inclusiv inventarea autorului.”(p. 57) Prin urmare, în literatură nu putem vorbi de arhitecturi definitive. Valorizarea canonică a unei opere trebuie să țină cont şi de valoarea „adăugată”. Păstrând metafora unei hărți pentru *istoria literară*, aceasta funcționează pe de o parte ca instrument de orientare, dar pe de altă parte, ca furnizor de viziune şi suport al unei hărți a reprezentărilor mentale.

După aceste precizări de ordin teoretic, urmează cinci capitole ce oferă un material sistematizat al istoriei receptării operei eminesciene pentru perioada selectată de autor. Un prim capitol este dedicat *Valorizărilor negative*, valorizări grupate în patru forme de semioză: *polemică, formală, morală şi parodică*. În tipul de *semioză polemică* se încadrează recep-

tarea lui Eminescu de către Hasdeu, intervenția acestuia referitoare la *Direcția nouă* fiind una dintre cele mai prompte reacții.

Parcurgând dosarul receptării negative în epocă a lui Eminescu, Iulian Costache crede că „detractorii” poetului nu pot fi acuzați că nu l-au înțeles. Ei l-au înțeles de fapt *altfel*, pentru că împărtăşeau alte concepții asupra artei cuvântului, de natură să creioneze o altă hartă interpretativă. Dificultățile de asimilare a *Direcției noi* se pot explica prin „reflexele” de lectură ale publicului epocii, alimentate de cutumele consacrate ale climatului cultural în care evoluează. În aceeaşi categorie a valorizării negative se încadrează şi polemica *Convorbirilor literare* cu *Revista Contimporană*.

Cea de-a doua categorie a valorizărilor negative este reprezentată de ceea ce Iulian Costache numeşte *semioza formală*, pe care o ilustrează Pantazi Ghica, Petre Grădişteanu sau Gr. H. Grandea. În cadrul polemicii cu *Revista Contimporană*, sub pseudonimul Gellianu, apar primele studii ce evidențiau erorile lingvistice ale creației eminesciene. Reacțiile lui Bonifaciu Florescu, pentru care poezia însemna prozodie, se înscriu pe aceeaşi linie. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, se adaugă şi opiniile lui Aron Densusianu. Acuzele cu privire la incorectitudinile formale din poezia eminesciană se vor diminua în timp: „Pe măsură, însă, ce climatul lingvistic însuşi evolua spre o aşezare normativă, începe să se facă simțită prezența un alt tip de discurs, pe baza unei revalorizări a poeziei lui Eminescu, care va potența tocmai efortul şi contribuția acesteia în fixarea limbii literare” (p. 107).

Semioza morală are în centru numele lui Al. Grama şi cartea sa *Mihai Eminescu. Studiu critic*, Blaj, 1891. Punctul de pornire al moralistului învățat ardelean îl constituie afirmația lui T. Maiorescu, potrivit căreia „Eminescu este un geniu cuprins de lumea ideală şi blazat în cuget”. Însuflețit de paradigma culturală luministă, Al. Grama consideră că Eminescu ar trebui să fie receptat ca „semnul decădinței, şi la noi e considerat de semn al progresului” (p. 120). După acelaşi învățat, receptivitatea pe care tineretul o arată față de poezia eminesciană este la fel de periculoasă precum a fost atenția acordată

Suferințelor tânărului Werther de către imaturii contemporani ai tînărului Goethe. Opera eminesciană ar fi „corupătoare moral" din pricina datelor ei constitutive: pesimismul şi erotismul.

O ultimă categorie a valorizărilor negative este reunită sub semnul *semiozei parodice*, din care fac parte *Muza de la Borta-Rece* de Anghel Demetrescu şi *Spiritele anului 3000* (*impresiuni de călătorie)* a lui Demetriu G. Ionescu.

În spațiul *valorizărilor pozitive* intră – după Iulian Costache – *semioza estetică* şi *semioza socialului*, mai cunoscute cititorului, reunind receptarea clasică. O primă linie este descendența semiozei estetice: M. Dragomirescu, iar cea de-a doua: N. Petraşcu. Receptarea şi determinările mediului social sunt surprinse de critica lui N. Iorga şi cea a lui G. Ibrăileanu.

Semioza extraliterară este tratată într-un capitol distinct, în care, exegetul ia în discuție, pe rând, *rumorile discursurilor extraliterare* şi *imaginea publică eminesciană* (1833-1889), *carantina thanatică* şi *accidentul biografic din 1883*, „evenimentul" declanşat de *epigrama macedonskiană*, *jurnalul maladiei*, dar şi stilul listelor de subscripție publică ori elementele *retoricii funerare*.

Ultima parte a lucrării este închinată ofertei operei eminesciene, structurii de negociere şi strategiei discursului poetic. Această parte a cărții universitarului bucureştean pleacă de la o întrebare firească: „Pentru cine scrie Eminescu? Capitolul prin care încearcă autorul să răspundă la această întrebare este *Oferta operei eminesciene. Structuri de negociere.* Cele cinci subcapitole care îl constituie detaliază tipul de „ofertă" de lectură (*identitară*, *genealogică*, lectura întemeiată pe primatul *accesibilității* sau cele consecutive unor *contracte diferite de lectură*), elementele din care aceasta se compune şi modalitățile prin care s-a negociat sau se negociază opera eminesciană.

Complexă şi atent structurată, cu o bibliografie impresionantă, cartea lui Iulian Costache, *Eminescu: Negocierea unei imagini*, se dovedeşte a fi un studiu intelectual captivant, cu un discurs critic provocator, constituind un reper important într-o bibliografie Eminescu.

Interogații și perspective noi în eminescologie

Florin ȚUPU

Prizonier fiind, pe la sfârşitul primului război mondial, francezul Septime Gorceix caută să evadeze găsind soluția de salvare prin Răsărit (aşa cum, mai târziu, într-o formulă fictio-nal-lingvistică, André Makine folosea metafora evadării spre Vest prin Est). După ce străbate Austria şi Ungaria, grație țăra-nilor români, Septime Gorceix ajunge în Moldova liberă unde îl cunoaşte pe Nicolae Iorga. Acesta îi propune o colaborare în privința unei antologii de literatură română în limba franceză, lucrare care apare la Paris, în 1920, cu titlul *Anthologie de la Littérature Roumaine des Origines au XX^e^ siècle*, incluzându-l şi pe Eminescu[1]. Astfel, sub semnul unei întâmplări *neîntâm-plătoare* – nu ştim niciodată dacă nu locul, nu conjunctura, nu oamenii fac o concesie faptului istoric – acest demers a fost posibil şi, transgresând subiectul, rare sunt ocaziile în care cineva poate marca singularitatea unui context, configurând şansa unui reviriment – îl şi numim: Ilina Gregori deopotrivă cu plasarea lui Eminescu într-un Berlin necunoscut, care se cere reinterpretat.

Aşa cum nouă înşine ne este greu să dăm un verdict asupra unei acțiuni auto-introspective, cu atât mai mult, în privința lui Eminescu, efortul de a-l valorifica exhaustiv (tre-când peste nenumăratele dezbateri pro şi contra privind mitizarea ori de-mitizarea poetului), este dificil şi minuțios.

---

[1] Mihail Eminescu, *Poesii. Poèmes*, Selecție, cuvânt înainte, prefață, postfață, note: Nicolae Iorga, Septime Gorceix, Petruța Spânu, Ed. Fides, Iaşi, 2000. A se vedea şi Septime Gorceix, *Evade (des hauts de Meuse en Moldavie)*, Payot, Paris, 1930.

Ceea ce face Ilina Gregori în studiul cu acest titlu, *Ştim noi cine a fost Eminescu?*[2], nu este o întreprindere retorică, dimpotrivă, are anvergura clarificării, a depăşirii unor constante precum insuficienţa, subevaluarea, neînţelegerea, în privinţa sensului axiologic instaurat în critica literară românească şi nu numai. Şi, credem, abordarea în sine este pertinent valorizată dincolo de faptele, enigmele şi ipotezele pe care autoarea le invocă, dar şi dincolo de obsesiv prelungitele interpretări călinesciene. Parte din textele volumului au mai fost publicate separat, unele sunt inedite, dar împreună formează un tot organic ce situează actul cercetării asupra unui obiectiv precis: perioada berlineză a poetului (1872-1874).

Născută şi trăind în România până după perioada studiilor universitare, locuind apoi la Berlin aproape patruzeci de ani, timp în care îşi continuă studiile, în romanistică, literatură comparată şi filosofie (însuşi limbajul o *trădează*, ca bună posesoare a discursului lingvistico-filosofic), Ilina Gregori era în cea mai mare măsură îndreptăţită să facă o asemenea cercetare *onirobiografică*, după cum o numeşte, termen pe care-l justifică în chiar prologul cărţii: „Am propus denumirea de *onirobiografie* pentru metoda unui cercetător care, în mod experimental, desigur, ţine seama de partea de inconştient implicată în percepţia mediului urban şi, plasându-se în *locul locuit* de personajul său, nu refuză propria investiţie subiectivă, personală a decorului, drept condiţie a unei posibile întâlniri în spaţiul lecturii-proiecţie cu eroul său”[3].

Evident, din perspectiva faptului că nu era la îndemâna orişicui să studieze contextul social-politic şi cultural al Berlinului acelor vremuri (nu putea să o facă decât cineva din interior), lucrurile au rămas parţial necunoscute, ignorate, minimalizate sau prezentate pseudo-ştiinţific. Aprecierea inadecvată a creaţiei eminesciene din acea perioadă de către pretinşii eminescologi, luând în considerare doar cuantificarea cantitativă a poeziilor scrie, respectiv focalizarea pe personaj iar nu

---

[2] Ilina Gregori, *Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*, Ed. Art, Bucureşti, 2008.

[3] *Ibidem*, p. 11

pe context, nu este un criteriu suficient pentru o analiză obiectivă. Argumentele Ilinei Gregori, *parabiografice*, nu că au pretenția omniscienței, dar vin să ne surprindă prin evidența faptului istoric care este *altceva* decât ceea ce cunoştințele noastre o pretind. Bunăoară, Berlinul, de curând capitala unui nou imperiu, era un oraş nepregătit pentru dinamica unei metropole, aşa încât impunerea statutului de mare capitală imperială (care, în provincialismul ei, încerca să rivalizeze cu Parisul) avea să se facă prin ajustări, improvizații şi compromisuri. Centrul oraşului (de care Eminescu era legat prin exercițiul funcțiunii, ca student şi apoi ca slujbaş la biroul consular, dar şi cât timp a locuit în *Albrechtstraße*) devenise un imens şantier. Aglomerația era de nedescris. Ca să mergi pe jos ori într-un *omnibuz cu cai* îți puteai risca viața. La acest vacarm colosal, se mai adăugau şi mirosurile care emanau din apele în care se adunau dejecțiile oraşului (oraşul nu avea canalizare, abia peste douăzeci de ani se va împlini acest deziderat), mizeria şi sărăcia ori noxele de la marile fabrici, consecință a industrializării forțate. Prin urmare, (in)adaptarea poetului la un asemenea infern nu ar trebui pusă pe seama singularității psiho-temperamentale ori a sensibilității, aşa cum i se imputau.

Pe de altă parte, Ilina Gregori vine să răstoarne viziunea biografică falsă impusă de Călinescu, atunci când acesta îl clasifică pe Eminescu în perioada berlineză drept solitar, bolnăvicios, abulic ori cu preocupări şterse (şcoală, slujbă, sex). O face mai întâi prin expunerea interesului de care dădea dovadă poetul, interes exprimat prin două grile de interpretare: Universitatea *Friedrich Wilhelm* şi prețuirea arătată lui Schopenhauer, filosof neînțeles pe atunci şi deficient receptat (abia după editarea integrală a postumelor, în 1978, se poate vorbi despre o înțelegere de ansamblu; ca atare, definirea schopenhauerianismului eminescian înainte de această perioadă nici nu poate fi luată în discuție). Perioada lui Eminescu la Berlin coincidea cu un moment de criză (poate datorat şi influenței factorului politic) al Universității *Friedrich Wilhelm*, în ciuda faimei pe care o mai păstra, legată de nume celebre: Wilhelm von Humboldt, Fichte, Schleiermacher, Hegel, Schelling.

Totuşi, mulţi dintre profesorii lui Eminescu erau somităţi ale timpului: un Helmholtz, considerat unul dintre ultimele spirite universale în ştiinţa europeană, dar şi Dühring – filosof şi economist, Lazarus – cel care împreună cu Steinthal întemeiase etnopsihologia, Lepsius – unul dintre întemeietorii egiptologiei ca atare, Du Bois-Reymond – renumit pentru cercetări electromagnetice şi neurofiziologice etc. Raportate la cultura română şi la ce se învăţa în România acelor vremuri, studiile acestor profesori aveau o influenţă covârşitoare asupra lui Eminescu. Mai mult, „modul în care îşi alcătuieşte el programul de studii, îşi alege cursurile şi docenţii care-l interesează, ca şi metoda sa de lucru – drumul la surse, lectura periodicelor, informaţia bibliografică la zi etc. – denotă acea maturitate intelectuală şi capacitate de autoguvernare pe care Universitatea de la Berlin o cultivă la studenţi, considerând-o, pe bună dreptate, drept o componentă fundamentală a libertăţii. […] Eminescu se dovedeşte conştient de acest beneficiu şi profită din plin de el…”[4], situându-se dincolo de catalogarea care i s-a atribuit, inadaptare la ritmul istoric ori anacronism, când el, cert, are ochii aţintiţi spre ceea ce este mai modern în cultura occidentală, făcând şi joncţiunea dintre ştiinţă şi literatură. Ilina Gregori propune pentru re-evaluare şi preocupări ale poetului (mai puţin studiate) care ar trebui să ni se pară sublime: începutul traducerii în română a *Criticii raţiunii pure* ori relaţiile cu Editura Brockhaus referitoare la colaborarea lui Eminescu la celebra enciclopedie din Leipzig. Dacă Eminescu venise la Berlin ca schopenhauerian convins, nu avea să se dezică de această atracţie faţă de filosoful care, prin problematica onirologică şi a inconştientului (teme pe care Eminescu le va dezvolta în *Sărmanul Dionis*), îl anticipa pe Freud. Eminescu înţelegea şi faptul că Schopenhauer era cumva împotriva curentului filosofic berlinez, unde Hegel fusese mult mai bine plasat, dar asta nu l-a împiedicat să ia vehement atitudine pentru apărarea maestrului împotriva unui articol al lui Hans Blum din revista *Die Grenzboten*. Derivând din concepţia schopenhaueriană (respectiv conştiinţa diurnă vs.

[4] *Ibidem*, p. 52.

conştiinţa nocturnă), tema aşa zisei nuvele eminesciene *Sărmanul Dionis* poate capta alte semnificaţii. O demonstrează Ilina Gregori, poate într-un expozeu prea structuralist, arătând că Eminescu „experimentează o modalitate narativă insolită – un *onirism* ireductibil la logica nuvelistică şi fundamentul ei estetic, realismul de tip naturalist-mimetic"[5], formă literară dincolo de gusturile contemporanilor săi, ba chiar şi a urmaşilor. Dar Eminescu mai întreprinde ceva interesant atunci când leagă, într-o relaţie surprinzătoare, concepţiile filosofice ale lui Schopenhauer de etnopsihologia lui Lazarus, postulând şi integrând o viziune despre sufletul popular, viaţa popoarelor, inconştientul colectiv, cu referire precisă asupra studiului istoriei naţionale. Într-o aceeaşi similaritate, este atras şi de egiptologia lui Lepsius, angrenând ca reflecţie profunzimea *hieroglifei*, cu aplicabilitate ingenuă în *Făt-Frumos din lacrimă*, ori în mai subtila încercare *Avatarii faraonului Tlà*, asupra căreia Ilina Gregori, diferit de înaintaşii ei, riscă o interpretare prin prisma contribuţiei ştiinţei moderne a literaturii, avându-i în vedere, printre alţii, pe Roland Barthes, Michel Foucault, Julia Kristeva, Gérard Genette ori poate Jacques Derrida. Astfel, în spaţiul intertextualităţii, autoarea pune sub semnul întrebării tema metempsihozei (ce rost ar fi avut aprofundarea unei teme egiptene în cheie indiană?) şi însăşi semnificaţia cuvântului *avatar*, aşa cum erau ele clasificate de Călinescu (cel care *văzuse* un model comparabil în *Avatarul* lui Théophile Gautier), apoi preluate de Eugen Simion şi alţi critici. Toate argumentele Ilinei Gregori demonstrează inadecvarea termenului *Tlà*, pe care toţi îl vedeau ca desemnând numele unui faraon egiptean, în contra celui derivat din cuvântul *Tlas* care înseamnă, în coptă, *limbă*. Prin urmare, viziunea poetului, atât de modernistă am putea spune, reflecta limbajul hieroglific, însuşirile limbii înseşi, polisemantismul ei, supremaţia Cuvântului asupra lumii şi asupra universurilor pe care le poate ascunde. Observăm cum, ipoteza formulată astfel, pune lumină în mod radical în felul precar

---

[5] *Ibidem*, p. 89.

cum a fost interpretat Eminescu, neajuns pe care îl sugerează, *testamentar*, şi Petru Creţia.

Interogaţiile Ilinei Gregori sunt duse şi mai departe, legând textul *Avatarii faraonului Tlà* de a doua reşedinţă a lui Eminescu la Berlin, cea de pe *Orangenstraße 6*, în Charlottenburg, pe vremea aceea un orăşel separat de Berlin, astăzi doar un cartier al capitalei germane. Alegerea lui Eminescu (ca şi a *lumii bune* berlineze) era, de fapt, o alternativă la metropola supraaglomerată care devenise greu de suportat. Era chiar şi opţiunea Hohenzollernilor de a se retrage la Castelul din Charlottenburg, nu departe de acesta avându-şi reşedinţa Eminescu, care prefigura, într-o alchimie plauzibilă, locul colecţiei muzeale egiptene, atribuită lui Lepsius, de la Muzeul Nou din Insulă la cazarma Castelului din Charlottenburg. Poate, păstrând proporţiile speculative ale *onirobiografiei* Ilinei Gregori (dar, în acest caz, am putea sugera un alt câmp de cercetare), chiar Insula în cauză l-ar fi putut inspira pe poet atunci când avea să scrie, în timpul ori imediat după perioada berlineză, textul *Cezara*.

Implicând informaţii din câmpul istoriografiei, Ilina Gregori se vede nevoită să fructifice rezultatele cercetărilor sale despre familia Hohenzollernilor, transferând centrul de interes (în ultima parte a cărţii) de la Berlin la Bucureşti, cu focalizare pe relaţia dintre Eminescu şi regele Carol, o relaţie care se desfăşoară între extreme, de la adulare la desfiinţare (pornind totuşi de la o supoziţie, care s-a instaurat în literatura română *din auzite* şi potrivit căreia Eminescu ar fi declamat că îl împuşcă pe rege). Istoricitatea nu poate fi negată, interpretarea însă poate duce la rezultate echivoce. Riscul nu este de a imagina ipoteze, ci de a consfinţi verdicte pe baza argumentelor speculative. Ilina Gregori se fereşte în general de verdicte, propunând deocamdată interogaţii, chiar dacă pune în balanţă contexte, concepte, interpretări plauzibile, cum ar fi cele psihanalitice (restrângând termenul la nivelul inconştientului). Poate în acest din urmă caz se înscrie şi cercetarea patografică a medicului neuropatolog Ovidiu Vuia, tot pe linie germană, pe care autoarea îl şi aminteşte într-o notă, asupra bolii şi morţii poetului. Concluziile acestuia, pe baza unui studiu asemă-

nător celui al Ilinei Gregori, situat însă dincolo de speculaţii, conspiraţii şi alte ipoteze, pune un diagnostic profesionist, obiectiv ştiinţific, asupra bolii: psihoză maniaco-depresivă, dar şi o întrebare crucială: cum se face că un medic de talia lui Şuţu, care în 1883 îi atribuie lui Eminescu un diagnostic corect (cel amintit anterior), câţiva ani mai târziu, pentru aceeaşi boală, greşeşte flagrant? „Astfel, eroarea doctorului Şuţu e dublă: el punând diagnosticul de demenţă la Eminescu, a confundat-o cu una paralitică, de unde tratamentul fatal cu mercur, administrat pentru o boală care nici nu era de natură sifilitică, cum era socotită de medicii din Iaşi şi dr. Iszak. De reţinut, în ultimă analiză, indiferent de natura bolii poetului, mercurul era contraindicat şi în una şi în cealaltă. Chiar dr. Şuţu a rămas uimit de cursul bolii, când el i-a mai dat poetului încă vreo doi ani de viaţă, uitând total de medicaţia periculoasă ce i-a administrat-o. De altfel, atunci când la un bolnav intoxicat cu mercur apar tremurăturile, el este pierdut, ori ele survenindu-i la ultima internare, demonstrează când i s-au făcut dozele mortale din respectivul *toxic*. Iată concluziile ştiinţifice ale studiului meu patografic, fără nici o legătură cu politicul şi manifestările sale tendenţioase şi de-o parte şi de alta”[6]. Comparativ cu acest rezultat, Ilina Gregori nu neagă realităţile istorice, posibilul conflict dintre Eminescu şi regele Carol, care îi înşelase aşteptările, apoi instaurarea bolii şi internarea poetului, dar sugerează un sens simbolic şi normal al nebuniei, ca şi consecinţă antinomică: „nu este vorba de gravitatea bolii în sens patologic, ci de un punct semantic în care dualismele cele mai familiare nouă, conotate de cuvântul *boală*: corpul şi spiritul, excelenţa şi deficienţa, Binele şi Răul apar contopite într-o tragică, derutantă şi cutremurătoare *coincidentia oppositorum*”[7]. Folosind însă lecţia *onirobiografică* a Ilinei Gregori, de pildă cea cu resemantizarea hieroglifică a termenului *Tlà*(*s*), nu cumva spusele lui Eminescu

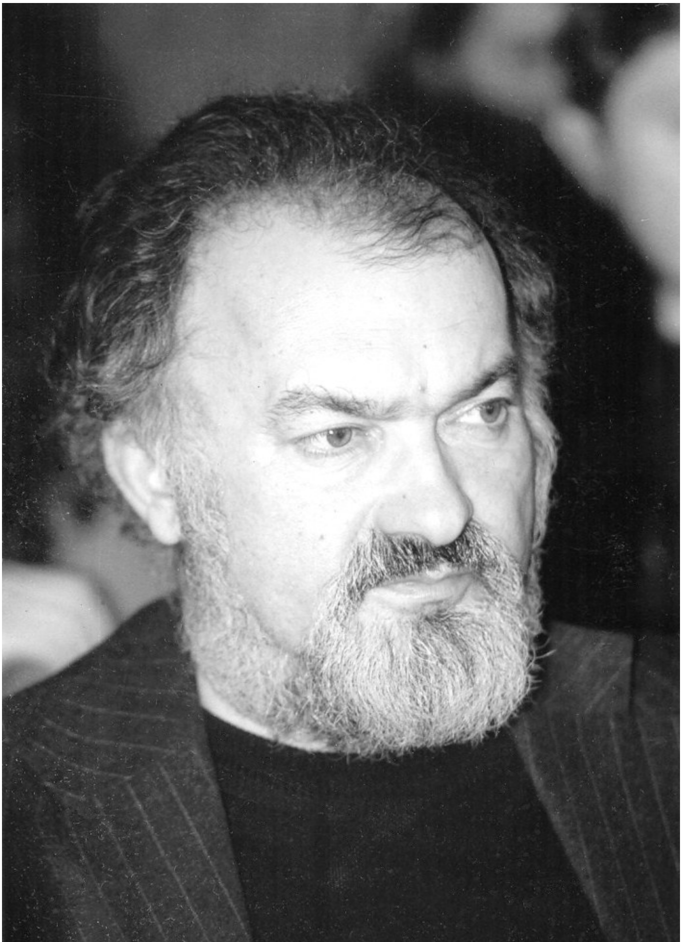
[6] [Docent dr. medic neuropatolog] Ovidiu Vuia, *Despre boala şi moartea lui Mihai Eminescu. Studiu patografic*, Editura Rita Vuia (http://www.ovidiu-vuia.de/), 2007. A se vedea şi Ovidiu Vuia, *Mihai Eminescu 1889-1989*, Ed. Coresi, Freiburg, 1989.

[7] Ilina Gregori, *ibidem*, p. 277-278.

(atunci când se considera Matei Basarab, la interogatoriul medico-juridic, cu trei zile înainte de a muri) erau gândite, conştient de ceea ce i se întâmplă, în cheie ironico-subversivă?

Nu există răspunsuri la toate interogațiile. Avem însă nevoie de întrebări, de ipoteze de lucru, dacă nu pentru clarificări definitive, atunci cel puțin pentru reorientarea atenției spre problemele care au mai rămas de cercetat.

In memoriam
Valentin Taşcu
(1944-2008)



Recviem

Ai murit… Bebe Taşcu! Faptul că s-a întâmplat atât de devreme în viața ta este desigur foarte trist… este tragic – atât pentru tine, care te-ai mai fi cheltuit o vreme întru artă şi cultură, cât şi pentru noi, care te-am mai fi dorit o vreme alături.

Tu ştii însă bine: filosofic văzut, are importanță numai faptul că mori. Când se întâmplă asta are doar însemnătate personal-psihologică şi numai pentru cel care pleacă şi cei apropiați care rămân. Această însemnătate ne este nouă acum foarte greu de suportat. S-a făcut, deodată, frig…

Se vor fi găsit colegi, oameni de cultură, să te petreacă în vorbă, scris şi gând pe drumul tău spre Dincolo aşa cum se cuvine: cu binemeritate aprecieri ale inteligenței tale, ale muncii tale, ale neliniştii constructive care te-a mistuit o viață-ntreagă. E bine, e creştinesc aşa.

Eu însă mă consider de-ajuns de apropiat ca să-ți rostesc în drumul tău spre nu ştim unde cuvinte-nsoțitoare ce s-au născut din tinerețea noastră cea nebună… dar atât de bună!… Îți voi ceti acum din ce am scris odată despre tine – aşa, ca să-ți aduci aminte şi nu cumva să uiți ce-a fost odată şi nu mai poate fi:

Levantin de neconfundat şi vest-european de necontestat, Taşcu este câmpul în care antinomiile îşi dau întâlnire întru nemiloasă concurență. Născut din coasta lui Dionysos, el cochetează pe furiş cu Apollo. Naivitatea lui candidă poate atinge ipostazele perversității, iar perversitatea lui nu poate fi decât naivă, căci e sinceră. El iubeşte cu patimă femeile, şi paharele, şi ideile. Prietenia o scrie cu literă mare, rămânând un însingurat; căci el este greu de urmat. Este un călăreț năzdrăvan pe armăsarii cei neîmblânziți ai destinului. Când cade nu-l vede nimeni… abia când se ridică face tărăboi, zgomot, teatru – viața trebuie să aibă culoare! Culoarea înseamnă senzualitate, ideile înseamnă senzualitate, tristețile înseamnă senzualitate, femeia… Poate chiar şi teoria are pentru Taşcu senzualitatea ei… O jumătate din el îi

şopteşte îmbietor la ureche *carpe diem!*, şi-şi iubeşte cu sinceritate adâncă paharul, interlocutorul sau iubirea de o zi. Cealaltă jumătate îi şopteşte ameninţător *Dubito, ergo cogito; cogito, ergo sum*, şi Taşcu redevine teoreticianul, analistul de fineţe şi infailibilitate, aşa cum îl cunoaşte breasla. Dar la ora şase în dimineaţă, atunci când oltenii se duc la piaţă, la acea oră indescriptibilă când capetele devin grele ca păcatele, iar ideile zglobii ca balerinele, la acea oră fantastă de după noapte şi de dinaintea somnului, dacă îl văd pe Bebe, în vreo cârciumă de birjari şi artişti însetaţi, sorbindu-şi ciorba de burtă – ciorbă groasă şi deasă, cu mult oţet şi mujdei dreasă –, nu pot să nu-mi amintesc de Panait Istrati şi de lumea sa apusă. Băutor de elevaţie şi întru revelaţie, harnic cărturar şi cinstit curvar – ăsta este Bebe (nu primul şi – slavă Domnului! – nici ultimul cărturar-curvar din istoria culturii). Taşcu Bebe!… când te opreşti din arderea ta, când te linişteşti? După ce am citit ultimele sale trei cărţi de poezii, răspund pentru el: NICICÂND. Căci dacă un cuvânt îi este lui Bebe Taşcu absolut străin, acesta nu poate fi decât: „pensionar”. Bebe va ieşi la pensie din jobul nebun al vieţii doar odată cu moartea.

…da!… Îţi aminteşti, bătrâne, mult prea tânăr dispărut, de orele acelea „indescriptibile”, de „orele fantaste de după noapte şi de dinaintea somnului” în care ne dregeam dulcile păcate cu ciorbă de burtă? Îţi aminteşti: legendara ciorbă devenise pentru noi ritual – avea şi ea sfinţenia ei. În tinereţe nebunia poate deveni sfântă, şi chiar sfinţenia are nebunia ei. Aşa a fost atunci!

Mă voi duce azi „la turci”, aici în Düsseldorf, şi voi mânca pios o ciorbă de burtă – în amintirea ta. Ah! Ce spun „în amintirea ta”? – o vom mânca-mpreună! Nu ai murit… Bebe Taşcu!…

Vladimir Brânduş
Düsseldorf

P.S. Am mai publicat un singur recviem, acum mai bine de 31 de ani, pentru Toma Caragiu. Un al treilea sper să nu mai trebuiască să scriu.

Bibliografie
„Mihai Eminescu”
– 2008 –

Întocmită de *Mariana NESTOR* şi *Camelia STUMBEA*,
B.C.U. „Mihai Eminescu”, Iaşi

EMINESCU, Mihai. **Adevărul**. În: *POEZIA*, v. 14, 2008, nr. 1, p. 250.

EMINESCU, Mihai. **Cele mai frumoase pagini**. Ediția a 4-a, rev. Bucureşti, Coresi, 2008, 128 p.

EMINESCU, Mihai. **De cîte ori, iubito...; Sonete; Despărțire**. În: *OBSERVATOR cultural*, v. 8, 2008 ian 17-23, nr. 149 (406), p. 6.
Convorbiri literare, XIII, 6, 1 septembrie 1879; *Convorbiri literare*, XIII, 7, 1 octombrie 1879.

EMINESCU, Mihai. **Din valurile vremii = Dall' onde degli evi**. Postf. de Fluvio del Fabbro. Ediție bilingvă, trad., antologie critică şi biobibliografie de Geo Vasile. Iaşi, Institutul European, 2008, 383 p.

EMINESCU, Mihai. **Luceafărul**. Traducere în ebraică Tomy Sigler; prefață (în ebraică) Andrei Fischof. Ediție bilingvă. [s.l.], Onyx, 2008, 50 p.

EMINESCU, Mihai. **Marea nalță mii de valuri**. În: *POEZIA*, v. 14, 2008, nr. 3, p. 250.

EMINESCU, Mihai. **Norii se desfac în două**. În: *POEZIA*, v. 14, 2008, nr. 2, p. 250.

EMINESCU, Mihai. **Odă (în metru antic).** În: *BANAT*, v. 6, 2007 iun, nr. 6, p. 1.

EMINESCU, Mihai. **Opera poetică**. Chişinău, Gunivas, 2008.

EMINESCU, Mihai. **Opere**: vol. XVII : **Bibliografie. Partea a II-a (1939-1989). A.: Opera lui M. Eminescu – ediţii şi periodice. Referinţe despre M. Eminescu în cărţi** / Anca-Silvia Bogdan, Tudor-George Pereverza, Lucreţia Angheluţă. Bucureşti, Editura Academiei Române, 2008, 988 p.

EMINESCU, Mihai. **Opere** : vol.XVII : **Bibliografie. Partea a II-a (1939-1989). B.: Referinţe despre M. Eminescu în periodice. Manifestări omagiale dedicate poetului. Addenda. Indice** / Anca-Silvia Bogdan, Tudor-George Pereverza, Lucreţia Angheluţă. Bucureşti, Editura Academiei Române, 2008, 880 p.

EMINESCU, Mihai. **Păduri sînt risipite**. În: *POEZIA*, v. 14, 2008, nr. 4, p. 250.

EMINESCU, Mihai. **Poezie; Proză**. Târgovişte, Themis Book, 2008, 251 p.

EMINESCU, Mihai. **Poezii**. Constanţa, Steaua Nordului, 2007, 432 p.

EMINESCU, Mihai. **Poezii**. Bucureşti, Corint, 2008, 139 p.

EMINESCU, Mihai. **Poezii**. Antologie, introducere, tabel cronologic, note, indici şi glosar de A. Gh. Olteanu. Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 2008, 564 p.

EMINESCU, Mihai. **Poezii** = **Gedichte**. Pre- şi postf./Vor- und Nachwort: Hans-Dieter Roth; trad.: Hans-Dieter Roth, Konrad Richter, Werner Bossert,... Ed. bilingvă/zweisprachige Ausgabe Gavril Matei-Albastru. Bucureşti, România Press, 2007, 388 p.

EMINESCU, Mihai. **Poezii filozofice, sociale şi satirice**. Cu o pref. de Gala Galaction; cu o introducere de Lucian Blaga; cu o întrebare şi cu o „încheiere” de Dan Petre Popa; desene de Maria Pop. Bucureşti, Albatros Corporation, 2007, 206 p.
Culegerea din poeziile de gândire ale lui Mihai Eminescu, din această carte, se bazează pe ediţia lui Ion Scurtu (1914).

EMINESCU, Mihai. **Reflecții eminesciene**. Selectate de Ana Dobre. În: *PORTO-Franco*, v. 18, 2008 iul-oct, nr. 7-8-9-10, p. 6.

EMINESCU, Mihai. **Scrisoarea II (fragment)**. În: *13 Plus*, v. 11, 2008 apr-mai-iun, nr. 4-5-6, p. 1.

EMINESCU, Mihai. **Stam în fereastra...** În: *BANAT*, v. 5, 2008 iul, nr. 7, p. 1.

EMINESCU, Mihai. **De l'étranger; Sur les cimes.** Traduction par Coca Soroceanu. În: *POEZIA*, v. 14, 2008, nr. 1, p. 112-113.

EMINESCU, Mihai. **Et si...** Traduction: Claudia Pintescu. În: *POEZIA*, v. 14, 2008, nr. 4, p. 67.

EMINESCU, Mihai. **Venise**. Traduction par Claudia Pintescu. În: *POEZIA*, v. 14, 2008, nr. 2, p. 115.

EMINESCU, Mihai. **Iperione: poesie scelte**. Versione italiana commenti critici, biobibliografia a cura di Geo Vasile; postfazione Fulvio del Fabbro. Roma, Fermenti, 2008, 199 p. (Nuovi Fermenti. Letteratura internazionale)

AIRINEI, Irina; CRIŞAN, Radu Mihai. **Cât de „retrograd" este Mihai Eminescu?** În: *PRO saeculum*, v. 6, 2007 dec, nr. 12, p. 3-6.

ARISTARC. **Cărțile care se supără**. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 17, 2008 aug 20, nr. 935, p. 2.
Preluare din *Adevărul literar şi artistic* din 1935.

ARVINTE, Vasile. **Normele limbii literare în opera lui Mihai Eminescu**. Indice de Sorin Guia. Iaşi, Demiurg, 2008, 350 p.

AXINTE, Şerban. **Ca să scrii azi despre Eminescu trebuie să fii foarte deştept sau nebun** (intervenție în cadrul dezbaterii „Eminescu: apune mitul, renaşte scriitorul"). În: *OBSERVATOR cultural*, v. 9, 2008 oct 9-15, nr. 444, p. 13.
Iulian Costache, „Eminescu. Negocierea unei imagini. Construcția unui canon, emergența unui mit", Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2008.

BABEȚI, Adriana. **„Pentru totdeauna al tău”**. În: *SUPLIMENTUL de cultură,* v. 5, 2008 ian 19-25, nr. 162, p. 12.

BADEA, Gheorghe. **Destine paralele: Eminescu – Keller – Drosinis**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 10, 2008, p. 18-29.

BADEA, Gheorghe. **Visul sultanului. Surse probabile ale lui Mihai Eminescu.** În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 10, 2008, p. 9-17.

BĂRBOI, Constanța. **Mihai Eminescu: o lume dăruită nouă: sinteze, comentarii, aprecieri critice, texte adnotate**. Cuvânt înainte de Zoe Dumitrescu-Buşulenga. Ediția a 5-a, rev. şi îmbunătățită. Bucureşti, Editura Universitară, 2008, 368 p.

BLĂNARU, Anamaria. **Aspecte ale imaginarului demagogiei în publicistica lui Eminescu.** În: *DACIA literară*, v. 19, 2008 ian, nr. 76, p. 12-14.

BOTEZ, Adrian. ***Miorița* şi Eminescu**. În: *PRO saeculum*, v. 6, 2007 iun-iul, nr. 6-7, p. 48.

BOTEZ, Adrian. **Neam-nație, în poezia eminesciană**. În: *PRO saeculum*, v. 7, 2008 ian, nr. 1, p. 22-23.

BOZARU, Gheorghe. **Măreția lui Mihai Eminescu**. Antologie de Gheorghe Bozaru. Iaşi, Pim, 2007, 324 p., 14 p. fotografii.

BRANIŞTE, Ludmila. **Personajul romantic „problematic” în romanul *Geniu pustiu* al lui Mihai Eminescu**. În: *ANALELE ştiințifice ale Universității „Al.I. Cuza” din Iaşi. Literatură (serie nouă),* tom. 52-53, 2006-2007, p. 102-111.

BRĂDEANU, Aurica. **O variantă spaniolă a poeziei eminesciene**. În: „Lectură şi creativitate”. Volum coordonat de Luminița Botoşineanu, Gabriela Haja, Remus Zăstroiu. Bucureşti, Editura Academiei Române, 2006, p. 233-241.

BRĂILEANU, G. I. **Despre Eminescu, „Sine ira et studio”.** În: *BAAADUL literar*, v. 2, 2008 feb, nr. 1, p. 34.

BURȚA-CERNAT, Bianca. **Cine nu are acasă un Eminescu să-l cumpere (şi să-l citească!) (**intervenţie în cadrul dezbaterii „Eminescu: apune mitul, renaşte scriitorul”). În: *OBSERVATOR cultural*, v. 9, 2008 oct 9-15, nr. 444, p. 9.

BUSNEA, Romulus Dan. **Cazul Eminescu, un adevăr cenzurat încă**. În: *ATENEU*, v. 45, 2008 ian, nr. 1, p. 15.

BUSNEA, Romulus Dan. **Mutilarea dilematică a lui Eminescu sau Asasinarea operei eminesciene.** În: *PLUMB*, v. 3, 2008 mar, nr. 12, p. 1.

CANGE, Radu. **Eminescu**. În: *CAFENEAUA literară*, v. 5, 2008 ian, nr. 55, p. 2.

CĂLINESCU, George. **Creangă şi Eminescu, prieteni**. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 17, 2008 mai 28, nr. 923, p. 2. Preluare din *Adevărul literar şi artistic* din 3 ian. 1932.

CĂLINESCU, George. **George Călinescu îl apără pe Eminescu**. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 17, 2008 mar 19, nr. 913, p. 2. Preluare din *Adevărul literar şi artistic* din 11martie 1934.

CERNAT, Paul. **Eminescu în epoca sa**. În: *OBSERVATOR cultural*, v. 8, 2008 ian 24-30, nr. 150 (407), p. 13.
Iulian Costache, „Eminescu. Negocierea unei imagini. Construcţia unui canon, emergenţa unui mit”. Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2008.

CHIOARU, Dumitru. **Mihai Eminescu**. În: „Poetica temporalităţii: eseu asupra poeziei româneşti”. Ediţia a 2-a, revăzută. Bucureşti, EuroPress Group, 2008, p. 33-63.

CIORNEI, Alexandra-Catrina. **Surse germane ale operei lui Mihai Eminescu**. În: „Influenţa germană în literatura română în a doua jumătate a secolului al XIX-lea”. Iaşi, Editura Universităţii „Al.I. Cuza”, 2008, p. 129-150. Teză de doctorat.

CIOTLOŞ, Cosmin. **Eminescu să ne judece!** În: *ROMÂNIA literară*, v. 40, 2008 iul 4, nr. 26, p. 7.
Ilina Gregori, „Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze”, Editura Art, Bucureşti, 2008.

COANDĂ, George. **Eminescu: istoricul național**. Târgovişte, Bibliotheca, 2007, 158 p.

COANDĂ, George. **Istoricul național Mihai Eminescu şi viziunile sale asupra întemeierii neamului şi unității româneşti intra şi extrafrontalieră**. În: *PRO saeculum*, v. 7, 2008 ian, nr. 1, p. 19-22.

CODREANU, Theodor. **Eminescu între N. Georgescu şi Călin L. Cernăianu**. În: *BUCOVINA literară*, v. 19, 2008 mai-iun, nr. 5-6, p. 14-20.

CODREANU, Theodor. **Şansa de a fi reacționar**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 10, 2008, p. 87-99.

CODRESCU, Răzvan. **Eminescu şi creştinismul**. În: *ROST*, v. 6, 2008 mai, nr. 63, p. 42-48.

COROIU, Constantin. **Eminescu şi contemporanii săi**. În: *PRO saeculum*, v. 7, 2008 iun, nr. 4, p. 43-44.

COROIU, Constantin. **O zi din viața lui Eminescu**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 142, 2008 iun, nr. 6, p. 83-84.
Călin L. Cernăianu, „Recurs Eminescu. Suprimarea gazetarului”, Editura Semnele Timpului, Tamasi, 2000.

COSTACHE, Iulian. **Eminescu. Negocierea unei imagini. Construcția unui canon, emergența unui mit**. Bucureşti, Cartea Românească, 2008, 365 p.

COŞEREANU, Valentin. **Insula lui Euthanasius: fragment**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 142, 2008 iun, nr. 6, p. 81-82.

CRĂCIUN, Christian. **Eminescu şi limitele limbajului (I)**. În: *REVISTA nouă*, v. 5, 2008, nr. 1-2, p. 1-4.

CRĂCIUN, Christian. **Eminescu şi limitele limbajului (II)**. În: *REVISTA nouă*, v. 5, 2008, nr. 3-4, p. 1-3.

CRĂCIUN, Christian. **Note despre imaginarul eminescian (I)**. În: *REVISTA nouă*, v. 5, 2008, nr. 7.

CRĂCIUN, Christian. **Note despre imaginarul eminescian (II)**. În: *REVISTA nouă*, v. 5, 2008, nr. 8, p. 13-15.

CREȚU, Bogdan. **Negocierea imaginii lui Eminescu**. În: *VIAȚA românească*, 2008 iun-iul, nr. 6-7, p. 181-187.
Iulian Costache: „Eminescu. Negocierea unei imagini. Construcția unui canon, emergența unui mit", Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008.

CRIŞAN, Radu Mihai. **Da! Sunt reacționar!: Învierea neamului întru Mihai Eminescu: Răspunsurile lui Mihai Eminescu la acuzația de reacționarism - precum şi, totdeodată, Doimea cea de o ființă a testamentului politic eminescian.** Bucureşti, Editura Tibo, 2008, 56 p.

CRIŞAN, Radu Mihai. **Drumul doinei: arma cuvântului la Mihai Eminescu**. Bucureşti, Editura Tibo, 2008, 280 p.
După ediția a 2-a revăzută şi adăugită a lucrării „Eminescul politic", Bucureşti, Editura Tibo, 2007.

CRIŞAN, Radu Mihai. **Eminescu interzis: gândirea politică**. Bucureşti, Criterion Publishing, 2008, 200 p.

CRIŞAN, Radu Mihai. **Eminescul politic**. Bucureşti, Editura Tibo, 2007, 120 p.

CRIŞAN, Radu Mihai. **Spre Eminescu: răspuns românesc la amenințările prezentului şi la provocările viitorului.** Ediția a 4-a (reeditare după ediția a 3-a revizuită). Bucureşti, Editura Tibo, 2008, 400 p.

CRIŞAN, Radu Mihai. **Testamentul politic al lui Mihai Eminescu**. Cluj-Napoca, Infodata, 2007, 1 CD-Rom.
Textul integral al anexei omonime din lucrarea: Radu Mihai Crişan, „Spre Eminescu. Răspuns românesc la amenințările prezentului şi provocările viitorului", ediția a 3-a, Editura Cartea Universitară, Bucureşti, 2005.

CUBLEŞAN, Constantin. **Despre senzaţional (Zigu Ornea).** În: *PRO saeculum,* v. 6, 2007 ian-feb, nr. 1-2, p. 41-43.
Zigu Ornea, „Medalioane de istorie literară (1999-2001)”, Bucureşti, Hasefer, 2004.

CUBLEŞAN, Constantin. **Eminescu în comentarii critice**. Cluj-Napoca, Grinta, 2008, 270 p.

CUCEU, Codruţa. **Profeţie şi confesiune în *Conrad* de D. Bolintineanu şi *Memento mori* de M. Eminescu**. În: *NORD literar*, v. 6, 2008 iun, nr. 6, p. 9.

DĂNILĂ, Ioan. **(De)spre absolutul eminescian: acasă la Rosa Del Conte**. În: *ATENEU*, v. 45, 2008 ian, nr. 1, p. 3.

DĂRĂMUŞ, Lucia; MARIAN, Rodica. **Fiorul morţii**. În: *PRO saeculum*, v. 6, 2007 ian-feb, nr. 1-2, p. 2-9.

DIACONESCU, Traian. **Eminescu şi Ovidiu. Imitaţie şi creaţie în poemul *Epigonii*.** În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 10, 2008, p. 30-40.

DIACONESCU, Traian. **Eminescu şi Ovidiu. Metamorfoza unei imagini literare.** În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 10, 2008, p. 41-45.

DIACONESCU, Traian. ***În van căta-veţi*. Ritmuri lirice antice şi *stropha logaedica eminesciana*.** În: „Lectură şi creativitate”. Volum coordonat de Luminiţa Botoşineanu, Gabriela Haja, Remus Zăstroiu. Bucureşti, Editura Academiei Române, 2006, p. 199-209.

DIACONESCU, Traian. **Strofa safică antică şi configuraţii metrice eminesciene. *Odă (în metru antic)*.** În: „Lectură şi creativitate”. Volum coordonat de Luminiţa Botoşineanu, Gabriela Haja, Remus Zăstroiu. Bucureşti, Editura Academiei Române, 2006, p. 85-92.

DINESCU, Lucia Simona. **Spicuiri (ne)aniversare**. În: *OBSERVATOR cultural,* v. 8, 2008 ian 24-30, nr. 150 (407), p. 30.

DOBRE, Ana. **Mihai Eminescu în dimensiune reflexivă** (I). În: *PORTO-Franco*, v. 18, 2008 apr-iun, nr. 4-5-6, p. 6-8.

DOBRE, Ana. **Mihai Eminescu în dimensiune reflexivă** (II). În: *PORTO-Franco*, v. 18, 2008 iul-oct, nr. 7-8-9-10, p. 5.

DONDORICI, Iulia. **Perspective noi asupra literaturii române**. În: *OBSERVATOR cultural*, v. 9, 2008 iun 26-iul 2, nr. 429, p. 20.
Ilina Gregori, „Rumänistische Literaturwissenschaft. Fallstudien zum 19. und 20. Jahrhundert". Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2008.

DRĂGULĂNESCU, Sebastian. **Strategii ale comicului în creația lui Mihai Eminescu**. Iaşi, Editura Universității Alexandru Ioan Cuza, 2008, 183 f. Teză de doctorat.

DUGAN, Oana. ***Oda* lui Eminescu**. În: *POESIS*, v. 19, 2008 iun-iul-aug, nr. 6-7-8, p. 71-72.

DULCIU, Dan Toma. **Eminescu şi Jan Tomas**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 10, 2008, p. 123-127.

DUMITRACHE, Silvia. **Eminescu între mască şi realitate (intervenție în cadrul dezbaterii „Eminescu: apune mitul, renaşte scriitorul").** În: *OBSERVATOR cultural*, v. 9, 2008 oct 9-15, nr. 444, p. 12.

DUMITRACHE, Silvia. **Poetul național – necesitate sau clişeu?** (I). În: *OGLINDA literară*, v. 7, 2008 sep, nr. 81, p. 3746.

DUMITRACHE, Silvia. **Poetul național – necesitate sau clişeu?** (II). În: *OGLINDA literară*, v. 7, 2008 oct, nr. 82, p. 3818.

DUMITRU, Anastasia. **Ecouri eminesciene în muzică şi în artele plastice**. În: *PORTO-Franco*, v. 18, 2008 ian-mar, nr. 1-2-3, p. 3-5.

ELIADE, Mircea. **Eminescu – poetul rasei umane**. În: *OGLINDA literară*, v. 7, 2008 ian, nr. 73, p. 3.
Eseu preluat din Mihai Eminescu, „Poezii/Poesias", ediție bilingvă româno-portugheză îngrijită de Aurelia Merlan, Iaşi, Junimea, 2000.

ENE, George. **Satul românesc – țara lui Eminescu**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 10, 2008, p. 108-122.

GEORGESCU, N. **Cu ochii larg închişi... (I).** În: *OGLINDA literară*, v. 7, 2008 mai, nr. 77, p. 3446.

GEORGESCU, N. **Cu ochii larg închişi... (II).** În: *OGLINDA literară*, v. 7, 2008 iun, nr. 78, p. 3517.

GEORGESCU, N. **Cu ochii larg închişi... (III).** În: *OGLINDA literară*, v. 7, 2008 iul, nr. 79, p. 3590.

GEORGESCU, N. **Cu Veronica prin Infern: Cartea regăsirilor, Cartea despărțirilor.** Iaşi, Princeps Edit, 2008, 334 p.

GEORGESCU, N. **Cum scria Eminescu?** În: *BUCOVINA literară*, v. 19, 2008 oct, nr. 10, p. 12-14.

GEORGESCU, N. **Eminescu în Dobrogea** În: *BUCOVINA literară*, v. 19, 2008 noi-dec, nr. 11-12, p. 34-36.

GEORGESCU, N. ***Luceafărul*. Traducerile germane ale *Luceafărului* eminescian: *Der Abendstern*.** În: *OGLINDA literară*, v. 7, 2008 ian, nr. 73, p. 3074-3076.

GEORGESCU, N. **Scrisul, ca o taină**. Bucureşti, Editura Floare Albastră, 2007, 336 p.

GHEORGHIŞOR, Gabriela. **Un „nou" Eminescu apăru!** În: *DILEMATECA*, v. 3, 2008 oct, nr. 29, p. 26.
Iulian Costache, „Eminescu. Negocierea unei imagini. Construcția unui canon, emergența unui mit", Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2008.

GOIA, Vistian. **M. Eminescu: retorica trecutului în scrisul gazetarului**. În: *ASTRA blăjeană*, v. 11, 2008 mar, nr. 1, p. 14.

GRĂDINARU, Dan. **Eminesciana**. În: *NORD literar*, v. 6, 2008 ian, nr. 1, p. 8.

GREGORI, Ilina. **„Un Egyptien de l'Antiquité dans la plaisante ville de Berlin". Une confrontation avec l'éminescologie**. În: „Rumänistische Literaturwissenschaft: Fallstudien zum 19. und 20. Jahrhundert". Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2007, p. 19-42.

GREGORI, Ilina. **Das Märchen - eine „Hieroglyphe der Volksseele". Einige Bemerkungen zu Eminescus *Făt-Frumos din lacrimă***. În: „Rumänistische Literaturwissenschaft: Fallstudien zum 19. und 20. Jahrhundert". Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2007, p. 9-18.

GREGORI, Ilina. **Ştim noi cine a fost Eminescu?: fapte, enigme, ipoteze**. Bucureşti, Art, 2008, 331 p.

GREGORI, Ilina. **„Wäre ich nicht aus der Kümmeltürkei gewesen.". Einige Bemerkungen zum Schopenhauer-Verhältnis Eminescus**. În: „Rumänistische Literaturwissenschaft: Fallstudien zum 19. und 20. Jahrhundert". Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2007, p. 43-68.

GRUIA, Lucian. **Triptic spiritual: Eminescu, Blaga, Brâncuşi**. Iaşi, Feed Back, 2008, 162 p.

GULEA, Dan. **Personajul principal**. În: *APOSTROF*, v. 19, 2008, nr. 4, p. 26.
Iulian Costache, „Eminescu. Negocierea unei imagini. Construcția unui canon, emergența unui mit", Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2008.

HORVAT, Săluc. **Mihai Eminescu – opera poetică**. În: *NORD literar*, v. 6, 2008 iun, nr. 6, p. 10.

HORVAT, Săluc. **Mihai Eminescu şi limba portugheză**. În: *NORD literar*, v. 6, 2008 ian, nr. 1, p. 4.

ILIESCU, Ion. **Eminescu şi Bucovina**. Timişoara, Eurostampa, 2007, 114 p.

IONIȚĂ, Puiu. ***Dumnezeu şi om*, un exercițiu hermeneutic**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 10, 2008, p. 136-149.

IRUC, Paul. **Eminescu – dorul ființării**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 10, 2008, p. 131-135.

IRUC, Paul. **Eminescu şi devenirea poeziei europene moderne**. Iaşi, Editura Universității „Al. I. Cuza", 2007, 190 f. Teză de doctorat.

JUCAN, Grațian. **Eminescu despre Creangă**. În: *DACIA literară*, v. 19, 2008 ian, nr. 76, p. 15-16.

JUCAN, Grațian. **Eminescu şi Dante**. În: *DACIA literară*, v. 19, 2008 iul, nr. 79, p. 46-47.

JUCAN, Grațian. **Mihai Eminescu şi Alexandru Vlahuță**. În: *POESIS*, v. 19, 2008 ian-feb, nr. 1-2, p. 45-48.

JUCAN, Grațian**. Moartea şi înmormântarea lui Eminescu**. În: *POESIS*, v. 19, 2008 mar-apr-mai, nr. 3-4-5, p. 76-78.

JUCAN, Grațian. **Patriotismul eminescian**. În: *POESIS*, v. 19, 2008 iun-iul-aug, nr. 6-7-8, p. 73-75.

LĂZĂRESCU, Florin. **Dai în Eminescu, dai în mine!** În: *SUPLIMENTUL de cultură*, v. 5, 2008 ian 19-25, nr. 162, p. 16.

LEFTER, Ion Bogdan. **Beneficiari şi victime: Eminescu pentru toate vîrstele; Flux şi reflux Eliade**. În: *VIAȚA românească*, 2008 iun-iul, nr. 6-7, p. 6-7.

LIVESCU, Cristian. **Mihai Eminescu: strategiile textuale ale debutului literar.** Iaşi, Editura Universității „Al. I. Cuza", 2007, 338 f. Teză de doctorat.

LOZBĂ, Mihai. **Romanitatea orientală în perspectivă eminesciană**. Iaşi, Pim, 2008, 198 p.

LUNGU-CLIVINSCHI, Maria. **Eminescu – parnasian?** În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 10, 2008, p. 46-51.

MANIU, Leonida. **Eminescu şi Novalis. Idealismul magic**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 10, 2008, p. 52-61.

MANOLESCU, Nicolae. **Marii scriitori: Mihai Eminescu (15 ianuarie 1850-15 iunie 1889)**. În: „Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură”. Piteşti, Paralelea 45, 2008, p. 377-409.

MARCU, Emilian. **N. Georgescu, „Un an din viața lui Eminescu”, Editura Floare Albastră, Bucureşti, 2006, 368 p**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 142, 2008 iun, nr. 6, p. 148.

MARCU, Emilian. **Victor Crăciun, „*Doina* lui Eminescu - 125 de ani”, Editura Semne, Bucureşti, 2008, 256 p. + ilustrații. Cu un cuvînt înainte de Eugen Simion.** În: *CONVORBIRI literare*, v. 142, 2008 aug, nr. 8, p. 149.

MAREŞ, Nicolae. **Eminescu în limba marilor romantici polonezi**. În: *DACIA literară*, v. 19, 2008 mar, nr. 77, p. 10-11.

MAREŞ, Nicolae. **Eminescu în limba marilor romantici polonezi**. În: *OGLINDA literară*, v. 7, 2008 iun, nr. 78, p. 3502, 3533.

MAREŞ, Nicolae. **Eminescu în limba marilor romantici polonezi**. În: *PRO saeculum*, v. 7, 2008 mar, nr. 2, p. 111-112.

MARGEA, Marius. **Timpul restituirilor n**ecesare. În: *ORIZONT*, v. 20, 2008 aug 29, nr. 8, p. 14.
Alexandru Ruja**,** „Interviuri eminesciene: actualitatea lui Eminescu”. Timişoara, Editura Universității de Vest, 2008.

MARIAN, Rodica. **Despre inconştientul eminescian şi o viziune a morții**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 10, 2008, p. 150-157.

MARIAN, Rodica; ŞERBAN, Felicia. **Dicționarul *Luceafărului* eminescian.** Ediția a 3-a definitivă şi textul integral al poemului. Bucureşti, Ideea Europeană, 2007, 418 p.

MARIAN, Rodica. ***Mise en abyme* în *Mortua est*!** În: *APOSTROF*, v. 19, 2008, nr. 8, p. 8-10.

MATTUSCH, Michèle. **Von der Imitation zur Selbstinszenierung. Eminescus *Venedig* – Sonett**. În: „Lectură şi creativitate”. Volum coordonat de Luminiţa Botoşineanu, Gabriela Haja, Remus Zăstroiu. Bucureşti, Editura Academiei Române, 2006, p. 175-189.

MAZILU, Ştefan. **Repere cosmogonice în drama *Decebal*.** În: *TOMIS*, v. 43, 2008 ian, nr. 454, p. 41-42.

MĂNUCĂ, Dan. **Eminescu dinspre Italia**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 141, 2008 ian, nr. 1, p. 60-62.
Marco Cugno, „Mihai Eminescu: nel laboratorio di *Luceafărul*”, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2006.

MĂNUCĂ, Dan. **Eminescu – omul de teatru: fragment**. În: *DACIA literară*, v. 19, 2008 mar, nr. 77, p. 3-9.

MĂRGINEANU, Ion. **Recitindu-l pe Eminescu**. În: *ASTRA blăjeană*, v. 11, 2008 mar, nr. 1, p. 13.

MICHECI, Ion. **Actualitatea ideilor pedagogice eminesciene** (I). În: *OGLINDA literară*, v. 7, 2008 ian, nr. 73, p. 3094.

MICHECI, Ion. **Actualitatea ideilor pedagogice eminesciene** (II). În: *OGLINDA literară*, v. 7, 2008 feb, nr. 74, p. 3166.

MICHECI, Ion. **Actualitatea ideilor pedagogice eminesciene** (III). În: *OGLINDA literară*, v. 7, 2008 mar, nr. 75, p. 3249.

MICHECI, Ion. **Diurn şi nocturn la Eminescu şi precursori (I)**. În: *OGLINDA literară*, v. 7, 2008 iul, nr. 79, p. 3611.

MICHECI, Ion. **Diurn şi nocturn la Eminescu şi precursori (II)**. În: *OGLINDA literară*, v. 7, 2008 aug, nr. 80, p. 3681;

MICHECI, Ion. **Diurn şi nocturn la Eminescu şi precursori (III)**. În: *OGLINDA literară*, v. 7, 2008 sep, nr. 81, p. 3750.

MICHECI, Ion. **Diurn şi nocturn la Eminescu şi precursori (IV)**. În: *OGLINDA literară*, v. 7, 2008 oct, nr. 82, p. 3822.

MICU, Mircea. **Voievodul stelar**. În: *DACIA literară*, v. 19, 2008 ian, nr. 76, p. 11.

MILCOVEANU, Şerban. **Testamentul politic al lui Mihai Eminescu (I)**. În: *OGLINDA literară*, v. 7, 2008 ian, nr. 73, p. 3056.

MILCOVEANU, Şerban. **Testamentul politic al lui Mihai Eminescu (II)**. În: *OGLINDA literară*, v. 7, 2008 feb, nr. 74, p. 3128.

MILCOVEANU, Şerban. **Testamentul politic al lui Mihai Eminescu (III)**. În: *OGLINDA literară*, v. 7, 2008 apr, nr. 76, p. 3345.

MILCOVEANU, Şerban. **Testamentul politic al lui Mihai Eminescu (IV)**. În: *OGLINDA literară*, v. 7, 2008 mai, nr. 77, p. 3417.

MILCOVEANU, Şerban. **Testamentul politic al lui Mihai Eminescu (V)**. În: *OGLINDA literară*, v. 7, 2008 iun, nr. 78, p. 3489.

MILCOVEANU, Şerban. **Testamentul politic al lui Mihai Eminescu (VI)**. În: *OGLINDA literară*, v. 7, 2008 iul, nr. 79, p. 3561, 3572.

MIRONESCU, Doris. **Anul lui Eminescu**. În: *SUPLIMENTUL de cultură*, v. 5, 2008 dec 20-2009 ian 9, nr. 210, p. 11.
Anul literar 2008. Modificări în paradigma receptării lui Eminescu: Iulian Costache, „Eminescu. Negocierea unei imagini”. Editura Cartea Românească şi Ilina Gregori, „Ştim noi cine a fost Eminescu?”. Editura Art.

MIRONESCU, Doris. **Pe când Eminescu nu era încă Eminescu**. În: *SUPLIMENTUL de cultură*, v. 5, 2008 feb 9-15, nr. 165, p. 10-11.
Iulian Costache, „Eminescu. Negocierea unei imagini. Construcția unui canon, emergența unui mit”. Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2008.

MITOCARU, Victor. **Enunțuri fundamentale**. În: *ATENEU*, v. 45, 2008 ian, nr. 1, p. 22.

MIU, Constantin. **Mitul androginului**. În: *POEZIA*, v. 14, 2008, nr. 3, p. 194-195.
Conceptul de *aluzie* ilustrat în literatură prin mitul androginului.

MODREANU, Simona. **Despre sacralitatea sacrificială a lunii**. În: *CONTEMPORANUL - ideea europeană*, v. 19, 2008 aug, nr. 8, p. 14-15.

MOISA, Mircea**.** **Glose la o carte oportună, necesară**. În: *RAMURI*, 2008 mar, nr. 3, p. 6.
Iulian Costache, „Eminescu. Negocierea unei imagini. Construcția unui canon, emergența unui mit", București, Editura Cartea Românească, 2008.

MOISUC, ILIE. **Narcis şi eminescologia**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 142, 2008 apr, nr. 4, p. 82-83.
Iulian Costache, „Eminescu. Negocierea unei imagini. Construcția unui canon, emergența unui mit". Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2008.

MUNTEANU, Ştefan. **Mircea Djuvara despre filosofia lui Eminescu**. În: *ATENEU*, v. 45, 2008 ian, nr. 1, p. 13.
Studiul lui Mircea Djuvara „Filosofia poeziei lui Eminescu", publicat în *Convorbiri literare*, nr. 6, iun. 1914, p. 584-603.

MUNTEANU, Ştefan. **Mircea Florian despre gândirea lui Eminescu**. În: *ATENEU*, v. 45, 2008 iun, nr. 6, p. 13.
Studiul lui Mircea Florian „Gândirea lui Eminescu", publicat în *Noua Revistă Română*, nr. 5, 22 iun. 1914, p. 71-74.

MURGEANU, Ion. **Eminescu forever**. În: *BUCOVINA literară*, v. 19, 2008 feb-mar, nr. 2-3, p. 7-9.

MURGEANU, Ion. **Eminescu forever**. În: *PRO saeculum*, v. 7, 2008 iun, nr. 4, p. 41-43.

MUŞAT, Carmen. **Viața şi opera – cele două fețe ale monedei (intervenție în cadrul dezbaterii "Eminescu: apune mitul,**

renaşte scriitorul”). În: *OBSERVATOR cultural*, v. 9, 2008 oct 9-15, nr. 444, p. 8.
Ilina Gregori, „Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze”. Bucureşti, Editura Art, 2008.

NEGRICI, Eugen. **Prinți geniali, purtători de torțe, făclii naționale: Mihai Eminescu**. În: „Iluziile literaturii române”. Bucureşti, Cartea Românească, 2008, p. 70-77.

NESTOR, Mariana; STUMBEA, Camelia. **Bibliografie „Mihai Eminescu” 2007**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 10, 2008, p. 191-211.

NICOLAE, Emil. **Eminescu: un „caz literar” transformat într-un caz politic**. În: *ATENEU*, v. 45, 2008 iun, nr. 6, p. 12.

NICOLAU, Felix. **Edgar Allan Poe şi „posibilul” Eminescu**. În: *CAIETE critice*, 2008, nr. 1-2, p. 82-86.

NOICA, Constantin. **Eminescu – omul deplin al culturii româneşti**. În: „Constantin Noica şi Sibiul”. Ediție îngrijită şi prefațată de Mircea Braga. Sibiu, Editura Imago, 2007, p. 71-98.

NOICA, Constantin. **Filele germane din manuscrisele lui Eminescu**. În: „Constantin Noica şi Sibiul”. Ediție îngrijită şi prefațată de Mircea Braga. Sibiu, Editura Imago, 2007, p. 18-21.

NOICA, Constantin. **„La ce bun limba română?” sau Caietele lui Eminescu**. În: „Constantin Noica şi Sibiul”. Ediție îngrijită şi prefațată de Mircea Braga. Sibiu, Editura Imago, 2007, p. 14-17.

NOICA, Constantin. **Paginile în limba germană nedescifrate din manuscrisele lui Eminescu: o nobilă inițiativă a revistei „Transilvania”**. În: „Constantin Noica şi Sibiul”. Ediție îngrijită şi prefațată de Mircea Braga. Sibiu, Editura Imago, 2007, p. 31-35.

NOICA, Constantin. **Tineretul de astăzi şi Eminescu sau „Smeriți-vă şi supuneți-vă culturii, oameni tineri”**. În: „Constantin Noica şi Sibiul”. Ediție îngrijită şi prefațată de Mircea Braga. Sibiu, Editura Imago, 2007, p. 22-30.

OIŞTEANU, Andrei. **Scriitorii români şi narcoticele (1): de la Scavinski la Odobescu**. În: *22(Bucureşti),* v. 19, 2008 apr 29-mai 5, nr. 18, p. 8-9.

ORFESCU, Florentina. **Poezia edenică a lui Mihai Eminescu**. Drobeta-Turnu Severin, Irco Script, 2007, 71 p.

PALEOLOGU-MATTA, Svetlana. **Funcția hermeneutică la Eminescu**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 141, 2008 ian, nr. 1, p. 14-16.

PAPUC, Ion. **Eminescu, dinspre viitor**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 141, 2008 ian, nr. 1, p. 110-113.

PAPUC, Liviu. **Exegeza eminesciană la zi**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 142, 2008 sep, nr. 9, p. 78.
Constantin Cubleşan, „Eminescu în comentarii critice". Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2008.

PAPUC, Liviu. **Urmărindu-l pe Eminescu**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 142, 2008 aug, nr. 8, p. 80.
Evocarea profesorului de gimnaziu Aron Pumnul, precum şi mărturii despre Mihai Eminescu din perioada şcolarității lui la Cernăuți în vol. lui Emanuil Grigorovitza „Cum a fost odată. Schițe din Bucovina" (1911).

PARASCHIV, Florin. **Posteritatea lui Eminescu**. În: *PRO saeculum*, v. 7, 2008 iun, nr. 4, p. 35-40.

PATRAŞ, Antoniu. **Partea poetului. Prin text, dincolo de text (intervenție în cadrul dezbaterii „Eminescu: apune mitul, renaşte scriitorul").** În: *OBSERVATOR cultural*, v. 9, 2008 oct 9-15, nr. 444, p. 11.

PÂRVULESCU, Ioana. **Ce e amorul ...: Hyperion şi Rică Venturiano**. În: *ROMÂNIA literară*, v. 40, 2008 feb 29, nr. 8, p. 5.
„Ambii autori şi ambele personaje atât de diferit prezentate beneficiază de ajutorul lui Maiorescu, criticul care înțelege şi validează ambele fețe literare ale amorului contemporan lui".

PECICAN, Ovidiu. **Eminescu şi conservatorismul**. În: *STEAUA*, v. 59, 2008 oct, nr. 10, p. 48-49.

Ioan Stanomir, „Eminescu: tradiția ca profeție politică”. Timişoara, Editura Bastion, 2008.

PECICAN, Ovidiu. **Noi exerciții exegetice eminescologice (intervenție în cadrul dezbaterii „Eminescu: apune mitul, renaşte scriitorul”).** În: *OBSERVATOR cultural*, v. 9, 2008 oct 9-15, nr. 444, p. 14.

PISTOL, Alina. **Eminescu şi spațiul virtual**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 10, 2008, p. 62-70.

PISTOL, Alina. **George Popa – *Deschideri metafizice în lirica lui Eminescu* (Editura Floarea albastră, Bucureşti, 2007).** În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 10, 2008, p. 179-181.

PÎRVAN-JENARU, Dana. **Eminescu – identitate în mişcare (intervenție în cadrul dezbaterii „Eminescu: apune mitul, renaşte scriitorul”).** În: *OBSERVATOR cultural*, v. 9, 2008 oct 9-15, nr. 444, p. 10.
Iulian Costache, „Eminescu. Negocierea unei imagini. Construcția unui canon, emergența unui mit”, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2008;
Ilina Gregori, „Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze”. Bucureşti, Editura Art, 2008.

PLEŞU, Andrei. **Câinii şi românii**. În: *DILEMA veche*, v. 5, 2008 aug 28-sep 3, nr. 237, p. 3.

PLEŞU, Andrei. **Mică antologie a patriotismului amărît: se dedică țoapei patriotice.** În: *DILEMA veche*, v. 5, 2008 aug 14-20, nr. 235, p. 3.
Fragmente din Mihai Eminescu (Din manuscrise, Opere, vol. IX, p. 459-460).

POP, Aurel; JUCAN, Grațian. **„Eminescu are o influență permanentă în spiritualitatea românească”. Interviu cu eminescologul Grațian Jucan**. În: *BUCOVINA literară*, v. 19, 2008 ian, nr. 1.

POP, Dan I. **Traducerea perfectă a *Luceafărului* eminescian în limba germană: *Der Abendstern***. În: *POESIS*, v. 19, 2008 mar-apr-mai, nr. 3-4-5, p. 79-83.

POP, Doru. **Cum s-a născut legenda lui Eminescu până la 1900**. În: *STEAUA*, v. 59, 2008 apr, nr. 4, p. 40-41.
Iulian Costache, „Eminescu. Negocierea unei imagini. Construcţia unui canon, emergenţa unui mit", Bucureşti, Editura Cartea Românească, 2008.

POPA, George. **Deschideri metafizice în lirica lui Eminescu**. Bucureşti, Floare albastră, 2007, 190 p.

POPA, George. **Eminescu – cercul ontologic**. În: *CONVORBIRI literare,* v. 141, 2008 ian, nr. 1, p. 81-83.

POPA, George. **Eminescu şi apriorismul românesc**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 10, 2008, p. 100-107.

POPA, George. **Lecturi eminesciene**. În: *PRO saeculum*, v. 6, 2007 ian-feb, nr. 1-2, p. 30-31.

POPA, George. ***Luceafărul* şi *Faust*. Î**n: *CONVORBIRI literare*, v. 142, 2008 oct, nr. 10, p. 27-30.

POPESCU, Adrian. **Ianuarie, Ipoteşti, Eminescu**. În: *STEAUA*, v. 59, 2008 ian, nr. 1, p. 3.

PREDOIU, Dan Ion. **Eminescu istoric, preţuit de Nicolae Iorga.** În: „Eminescu istoric, preţuit de Nicolae Iorga; Mileniul întunecat (1000 de ani de interzicere a denumirilor de *dac* şi de *Dacia*)". Bucureşti, Editura Muzeul Literaturii Române, 2007, p. 23-135.

RACHIERU, Adrian Dinu. **Un război imagologic**. În: *OGLINDA literară*, v. 7, 2008 oct, nr. 82, p. 3777.

ROMANIUC, Bogdan. **Epistolarul de dragoste la Eminescu şi Kafka**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 10, 2008, p. 71-83.

RUJA, Alexandru. **Hermeneut în lumea clasicilor**. În: *ORIZONT*, v. 20, 2008 mai 30, nr. 5, p. 11.
Dan Mănucă, „Pelerinaj spre ființă. Eseu asupra imaginarului poetic eminescian”. Iaşi, Polirom, 1999.

RUJA, Alexandru**.** **Interviuri eminesciene: actualitatea lui Eminescu** / cu Dimitrie Vatamaniuc, George Munteanu, Edgar Papu, Gavril Istrate, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Ioana Em. Petrescu, Iosif Cheie-Pantea, Constantin Ciopraga, Gh. Bulgăr. Timişoara, Editura Universității de Vest, 2008, 130 p.

SPIRIDON, Cassian Maria. **Nemargini de gîndire**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 141, 2008 ian, nr. 1, p. 1-6.
Svetlana Paleologu-Matta, „Eminescu şi abisul ontologic”. Ed. a 3-a, Timişoara, Editura Augusta, 2007.

SPIRIDON, Vasile. **Dincolo de mode**. În: *ATENEU*, v. 45, 2008 feb, nr. 2, p. 19.

SPIRIDON, Vasile. **Modernitatea vieneză şi crizele identității eminesciene**. În: *ATENEU*, v. 45, 2008 iun, nr. 6, p. 16.

SPIRIDON, Vasile. **Pentru o nouă gnoză**. În: *ATENEU*, v. 45, 2008 sep, nr. 9, p. 16.
Cassian Maria Spiridon, „Aventurile terțului”, Iaşi, Junimea, 2006.

STANOMIR, Ioan. **Eminescu: tradiția ca profeție politică**. Timişoara, Bastion, 2008, 350 p.

STUDII eminescologice. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor. Cluj-Napoca, Clusium, v. 10, 2008, 211 p.

SUCIU, Nicolae. **Eminescu – patriot îndrăgostit de trecutul istoric al poporului român**. În: „Cosmos şi spiritualitate”. Constanța, Editura Muntenia, 2007, p. 27-30.

SUCIU, Nicolae. **Mesajul spiritual din poezia cosmică a lui Mihai Eminescu**. În: „Cosmos şi spiritualitate”. Constanța, Editura Muntenia, 2007, p. 31-62.

SUCIU, Nicolae. **Omul Mihai Eminescu, mai puţin cunoscut**. În: „Cosmos şi spiritualitate”. Constanţa, Editura Muntenia, 2007, p. 19-26.

SUCIU, Nicolae. **Poetul naţional şi lupta românilor pentru neatârnare şi păstrarea credinţei strămoşeşti**. În: „Cosmos şi spiritualitate”. Constanţa, Editura Muntenia, 2007, p. 13-18.

ŞERBAN-NACLAD, Raluca. **Sciziuni identitare**. În: *TOMIS*, v. 43, 2008 iun, nr. 459, p. 42-45.

TĂRCĂOANU, Cătălina. **Proza şi poezia: propedeutică: (complexul de manuscrise *Cezara*)**. Piatra-Neamţ, Alfa, 2008, 113 p.

TEODORESCU, Luminiţa. **Mihai Eminescu - imaginarul paradisiac**. Iaşi, Pim, 2007, 173 p.

TIUTIUCA, Dumitru. ***Mai am un singur dor*. Testament poetic eminescian.** În: „Lectură şi creativitate”. Volum coordonat de Luminiţa Botoşineanu, Gabriela Haja, Remus Zăstroiu. Bucureşti, Editura Academiei Române, 2006, p. 211-232.

TORSAN, Nicolae. **Întâmplări... eminesciene**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 10, 2008, p. 182-190.

TRUICĂ, Mircea. **Aportul lui Eminescu, gazetarul, în impunerea limbii literare**. În: *OGLINDA literară*, v. 7, 2008 dec, nr. 84, p. 3983.

ŢOCA, Florentina Amalia. **Novalis - Eminescu: interferenţe**. Oradea, Didactica Militans-Casa Corpului Didactic, 2007, 55 p.

UNGUREANU, Cornel. **Mihai Eminescu. Centrul şi calea spre el**. În: „Istoria secretă a literaturii române”. Braşov, Aula, 2007, p. 80-100.

URIAN, Tudorel. **Naşterea unui brand**. În: *ROMÂNIA literară*, v. 40, 2008 feb 1, nr. 4, p. 14.
Iulian Costache, „Eminescu. Negocierea unei imagini. Construcţia unui canon, emergenţa unui mit”, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008.

URSACHE, Petru. **O viață pentru Eminescu**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 142, 2008 oct, nr. 10, p. 117-119.
Mihai Cimpoi, „Esența ființei. Mi(teme) şi simboluri existențiale eminesciene”. Iaşi, Princeps Edit, 2007.

VAMOŞ, Călin; VAMOŞ, Doina. **Eminescu: viața unui om singular**. Cluj-Napoca, Risoprint, 2008, 361 p.

VATAMANIUC, Dimitrie**.** **Eminescu. Din biografia sa intelectuală XXX/1.** În: *BUCOVINA literară*, v. 19, 2008 ian, nr. 1.

VATAMANIUC, Dimitrie**.** **Eminescu. Din biografia sa intelectuală XXX/2.** În: *BUCOVINA literară*, v. 19, 2008 feb-mar, nr. 2-3, p. 31-32.

VATAMANIUC, Dimitrie**.** **Eminescu şi presa europeană din vremea sa XXXI/1.** În: *BUCOVINA literară*, v. 19, 2008 apr, nr. 4, p. 41-42.

VATAMANIUC, Dimitrie**.** **Eminescu şi presa europeană din vremea sa XXXI/2.** În: *BUCOVINA literară*, v. 19, 2008 mai-iun, nr. 5-6, p. 12-14.

VATAMANIUC, Dimitrie**.** **Eminescu şi presa europeană din vremea sa XXXI/3.** În: *BUCOVINA literară*, v. 19, 2008 iul, nr. 7, p. 28-30.

VATAMANIUC, Dimitrie**.** **Eminescu şi presa europeană din vremea sa XXXI/4.** În: *BUCOVINA literară*, v. 19, 2008 aug-sep, nr. 8-9, p. 24-26.

VATAMANIUC, Dimitrie**.** **Eminescu şi presa europeană din vremea sa XXXI/5.** În: *BUCOVINA literară*, v. 19, 2008 oct, nr. 10, p. 24-26.

VATAMANIUC, Dimitrie**.** **Eminescu şi presa germană din vremea sa XXXVII.** În: *BUCOVINA literară*, v. 19, 2008 noi-dec, nr. 11-12, p. 31-33.

VÂRGOLICI, Teodor. **Comentarii eminesciene**. În: *ROMÂNIA literară,* v. 40, 2008 iul 4, nr. 26, p. 19.

Constantin Cubleşan, „Eminescu în comentarii critice”, Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2008.

VICĂ, Constantin. **Eminescu, negocierea unei lecturi**. În: *SUPLIMENTUL de cultură*, v. 5, 2008 mar 1-7, nr. 168, p. 10.

VIOREL, Avram. **Eminescu: *Lasă-ţi lumea...* – un text veronian**. În: *OGLINDA literară*, v. 7, 2008 iun, nr. 78, p. 3520.

VLAD, Carmen. **Spaţialitatea şi relieful cuvântului poetic**. În: *CONTEMPORANUL – ideea europeană*, v. 19, 2008 oct, nr. 10, p. 14, 38.
Rodica Marian, Felicia Şerban. „Dicţionarul Luceafărului eminescian”**.** Ediţia a 3-a definitivă şi textul integral al poemului. Bucureşti, Ideea Europeană, 2007.

VOICA, Adrian. **Scheme ritmice în manuscrisele eminesciene**. În: „Lectură şi creativitate”. Volum coordonat de Luminiţa Botoşineanu, Gabriela Haja, Remus Zăstroiu. Bucureşti, Editura Academiei Române, 2006, p. 191-197.

VOICA, Adrian. **„Variantele” infidele**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Lucia Cifor, Cluj-Napoca, Clusium, v. 10, 2008, p. 158-175.

VOINESCU, Radu. **Moartea unui poet. Despre tragedia lui Eminescu** (I). În: *OGLINDA literară*, v. 7, 2008 mar, nr. 75, p. 3327.
Nicolae Georgescu, „Boala şi moartea lui Eminescu. O abordare filologică”. Bucureşti, Criterion Publishing, 2007.

VOINESCU, Radu. **Moartea unui poet. Despre tragedia lui Eminescu** (II). În: *OGLINDA literară*, v. 7, 2008 apr, nr. 76, p. 3349.
Nicolae Georgescu, „Boala şi moartea lui Eminescu. O abordare filologică”. Bucureşti, Criterion Publishing, 2007.

ZAHARIA, Nicoleta. **Literatura deocheată a marilor scriitori**. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 17, 2008 oct 8, nr. 942, p. 8.

ZUGUN, Petru. **Constantin Ciopraga, exeget al lui Eminescu**. În: „Lectură şi creativitate”. Volum coordonat de Luminița Botoşineanu, Gabriela Haja, Remus Zăstroiu. Bucureşti, Editura Academiei Române, 2006, p. 35-36.

ZUGUN, Petru. **Eminescu – poet latin**. În: *REVISTA română*, v. 14, 2008 mar, nr. 1, p. 53.
Mihai Eminescu, „Poezii/Carmina”. Ediție bilingvă româno-latină; traducere, notă asupra ediției şi postfață de prof. univ. Traian Diaconescu; micromedalion de Constantin Ciopraga, repere critice de Nicolae Baran, Al. Husar şi Liviu Leonte. Iaşi, Ars Longa, 2005.

Tipărit la
«ATLAS-CLUSIUM»
Cluj-Napoca, iunie 2009